Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XXXIXme ANNÉE.
S. Lucas. Evang.
Quatrième série. — Tome vij. — 1896.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société de St-Augustin, Desclee, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

39me Année. — 4e Série.

Tome VII (XLVe de la collection).

1re livr. — Janvier 1896.

Les Mosaïques chrétiennes de Florence.

Il eût été logique de commencer cette étude par les plus anciennes mosaïques. Je n'ai pu suivre cet ordre, car la mosaïque de la voûte du Baptistère de Saint-Jean, entreprise au XIIIe siècle, est entièrement cachée par un échafaudage que nécessitent les réparations qui vont être faites à cet important ouvrage.

Je débute donc par les mosaïques les plus récentes.

Les mosaïques modernes, sont, ai-je besoin de le dire, sur la façade de Sainte-Marie-des-Fleurs. Pendant plus de quatre siècles, la cathédrale de Florence a attendu sa façade ; elle l'a obtenue enfin, grâce à la générosité publique. Je n'ai pas à décrire ici en détail cette très belle décoration ; elle possède deux qualités essentielles, la première d'être en absolu rapport avec le style du monument, la seconde, qui n'a pas été suffisamment remarquée, de répondre aux sentiments de tous les Florentins sans distinctions sociales.

Les Florentins aiment leur cité, ils en connaissent l'histoire, ils ont le culte de leurs anciennes institutions et de leurs hommes illustres, et dans leurs souvenirs ils unissent les sentiments religieux aux sentiments patriotiques ; la façade du dôme est conçue dans cet esprit : il importe de le faire ressortir à l'honneur des hommes qui ont travaillé à cette mémorable entreprise (1).

Naturellement, comme il convient à un édifice consacré au culte, les effigies religieuses tiennent les premiers rangs ; mais à côté des statues des saints patrons, pro-

1. M. de Fabris, architecte de très grand talent, a obtenu le travail à la suite d'un concours ; il est mort en 1875, laissant à M. Del Moro le soin de terminer la façade. M. le professeur Auguste Conti, actuellement archiconsul de l'Académie della Crusca, fondée en 1582, a dressé le programme des personnages et des sujets qui figurent dans la décoration. La façade a été inaugurée en 1887 : elle n'a même pas coûté un million, entièrement produit par une souscription publique.

tecteurs ou enfants de la cité, d'autres personnages ont trouvé leurs places.

Saint Ambroise, *Dante*, *Pétrarque*, représentent la poésie.

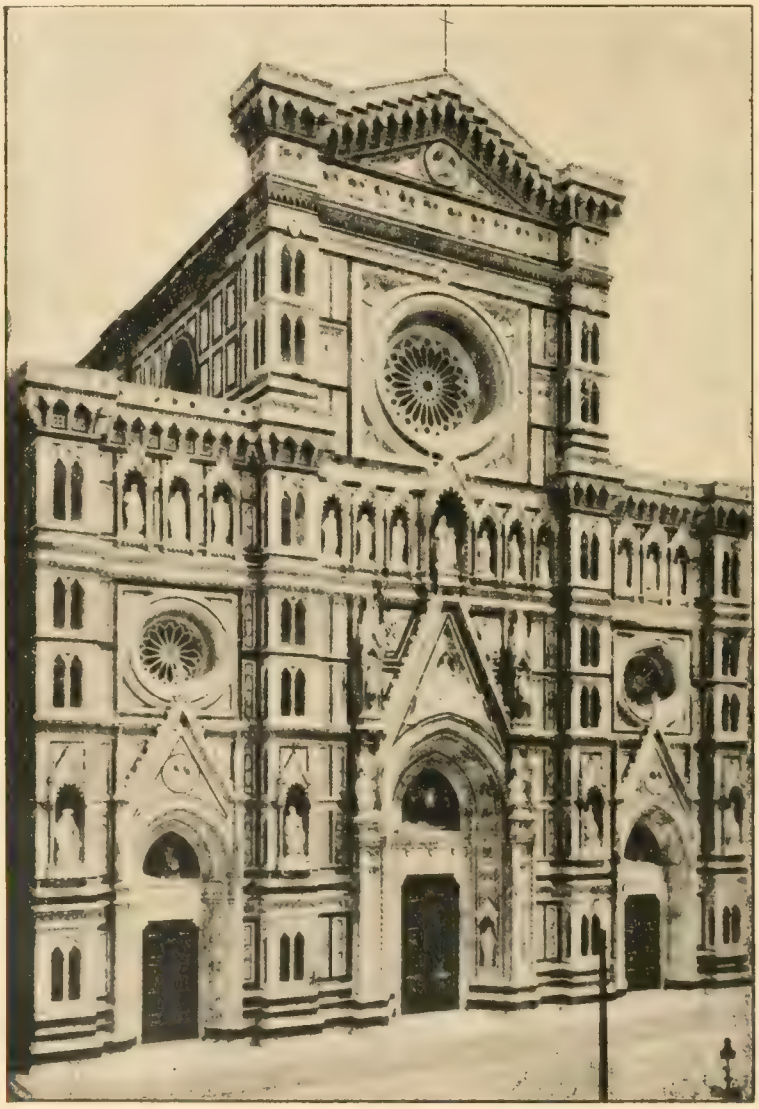
A. de Cambio, *Brunellesco*, *A. Pisano*, *Michelange*, l'architecture et la sculpture.

Giotto, *Orcagna*, *fra Angelico*, *Léonard de Vinci*, *Raphael*, la peinture.

Guido Monaco, *Palestrina*, la musique.

Galilée, la physique.

Paolo Toscanelli del Pozzo, les mathématiques.



Façade de Notre-Dame des Fleurs de Florence, inaugurée en 1887.
M. de Fabris, architecte, auteur du projet adopté à la suite d'un concours public.

Amerigo Vespucci, la géographie.

Marsilio Ficino, la philosophie.

Filippo Scolari dit *Pippo Spano*, la science militaire.

Niccolo Acciaioli, la science politique.

Les magistrats, élus du peuple, les *Priori* et les *Gonfalonieri*, sont là également pour rappeler les époques de la démocratie dominante.

Mais c'est dans les mosaïques, plus en

vue, que se manifeste surtout l'idée, si belle et si noble, d'honorer quel que soit leur caractère propre ou l'habit qu'ils portaient, les protecteurs et les bienfaiteurs de la cité.

Ces ouvrages occupent la grande lunette de la porte majeure et les deux plus petites des portes mineures [1].

Porte majeure :

Le *Christ* triomphant est assis sur son trône. D'un côté : *saint Jean Baptiste*, premier patron de Florence, agenouillé, implore la miséricorde du Sauveur.

Sainte Anne. Le jour de la fête de la sainte, eut lieu, en 1342, la *cacciata*, l'expulsion, du duc d'Athènes ; le peuple, délivré d'un tyran, reprend ses droits, il attribue sa délivrance à l'intervention de la sainte et fête encore aujourd'hui cet heureux événement.

Façade du Dôme de Florence, mosaïque de la porte majeure (d'après le modèle peint).

Sainte Marie Madeleine, de la famille patricienne des Pazzi, carmélite, née à Florence en 1559. Le peuple la nomme l'ange de la Paix ; par ses vertus et ses prières, elle a demandé à Dieu le pardon des crimes accomplis par ses ancêtres ; lors de la conspiration des Pazzi, en 1478, Julien de Médicis fut assassiné et Laurent le Magnifique blessé, dans l'église, au pied de l'autel, pendant la célébration de la messe.

Saint Bernard Alberti, évêque, né également à Florence, mort en 1133 ; il a combattu la prédominance de l'empereur d'Allemagne Henri IV et soutenu la comtesse Mathilde.

1. Je dois faire remarquer que les reproductions ont été faites non d'après les mosaïques, mais d'après les modèles peints. Dans les mosaïques les figures et les motifs éloignés sont moins nets que dans les peintures.

De l'autre côté du Christ.

La Madone, à genoux, implore son divin fils.

Sainte Julienne Falconieri, née à Florence, morte en 1341. Elle est parente de l'un des fondateurs de l'Ordre florentin des Servites, dont elle fonde elle-même le Tiers-Ordre ; a consacré sa vie au soulagement des pauvres et des infirmes et à la réconciliation des Guelfes et des Gibelins.

Saint Victor, pape et martyr. Le 7 août 1565, jour de sa fête, l'armée de Florence a remporté une victoire ; il avait un autel dans l'ancienne cathédrale de Florence, Santa Reparata.

La bienheureuse Umilita de' Cerchi, d'une famille patricienne de Florence ; devenue veuve, elle s'adonne à la prière et aux œuvres pies.

Saint Laurent, diacre et martyr, patron de la paroisse des Médicis.

Dans toutes les manifestations civiles et religieuses de la vie municipale, les corporations *Arti* (1) ont eu à Florence, au temps

Façade du Dôme de Florence, mosaïque de la porte de gauche (d'après le modèle peint).

de la République, une position prépondérante, à ce point que, pour arriver aux honneurs et aux affaires publiques, les patriciens étaient obligés de se faire inscrire sur leurs matricules. Le Magistrat profita très habilement de cette situation pour le plus grand bien de quelques édifices religieux ; il confia les patronages de l'église de San Miniato et du Baptistère de Saint-Jean à l'art de la *Calimala*, les marchands, et celle du dôme à l'art de la *Lana ;* ces corporations prirent les édifices sous leur protection, et s'appliquèrent à les compléter et à les embellir. De leur propre mouvement, les *Arti* réunis construisirent l'église d'Or San Michele, — San Michele in Orto ; — d'abord simple marché couvert, l'édifice devint bientôt une église qu'embellirent aux frais des corporations les plus grands artistes du temps : Orcagna, Daddi, Baccio da Montelupo, Ferrucci, Donatello, Jacopo da Casentino, Verrocchio, Banco, Luca

1. Le nombre des *Arti* a varié selon les époques ; il y a eu jusqu'à sept arts majeurs et quinze mineurs ; ils comprenaient à peu près toutes les professions et tous les métiers, mais les groupements n'étaient pas toujours rationnels. Ils avaient leurs propriétés, gardes, drapeaux et armoiries. L'Art de la *Lana*, le plus puissant, a compté jusqu'à 30,000 sociétaires.

della Robbia, Ghiberti, Jean Bologne. Les *Arti* devaient trouver leur place dans la façade du Dôme : on leur a attribué l'une des mosaïques des portes mineures.

La *Foi*, représentée par une figure nimbée, est assise sur un trône ; elle reçoit les hommages des représentants des Arts et métiers en costumes d'apparat ou de travail, munis des caractéristiques des professions :

Arte de' medici e speziali : médecins, apothicaires, peintres, céramistes, merciers.

Arte della lana : drapiers en laine, tapissiers, tisserands, cardeurs, teinturiers.

Arte de spadaj : armuriers.

Arte della seta : drapiers en soie, orfèvres.

Arte de' giudici e notai : juges, notaires, gens de robe.

Arte del cambio : changeurs et banquiers.

La charité a toujours été tenue à Florence comme l'une des premières vertus civiques et toujours elle est restée très

Façade du Dôme de Florence, mosaïque de la porte de droite (d'après le modèle peint).

active. Dès la fin du XIIIe siècle, s'élèvent des hôpitaux et établissements de bienfaisance ; la peste de 1326 les développe et donne naissance à la plus populaire de ces institutions, la *Misericordia*, qui fonctionne toujours, ainsi du reste que les autres. La *Misericordia* a charge du transport des malades dans les hôpitaux ou provisoirement dans sa propre infirmerie et de la sépulture des morts. Peut-être ses formes sont-elles maintenant surannées, mais son dévouement est toujours exemplaire ; petits et grands, pauvres et riches en font partie et occupent des grades échelonnés des novices, *stracciafogli*, aux chefs de sections, *capiguardia*. Le roi d'Italie, les princes, l'archevêque de Florence sont membres d'honneur de la société.

Les fondateurs des principales œuvres pies sont dans la troisième mosaïque, groupés autour de la *Charité* nimbée d'or.

Folco Portinari (1) : hôpital de Santa Maria Nuova, 1285.

Fra Pietro da Verona, de l'Ordre des Dominicains : Le Bigallo, maison pour les orphelins et les enfants trouvés, 1290.

1. Folco Portinari est le père de la Beatrice de Dante.

Piero di Lucca Borsi : La Misericordia, 1326.

Bonifacio Lupi : hôpital de Saint-Boniface, 1376.

Filippo Franci : La Quarconia, maison-refuge et orphelinat.

Fra Bernardino Feltri de l'Ordre des Franciscains : mont de piété.

Simone di Pietro Vespucci : hôpital de Saint-Jean-de-Dieu.

Après avoir détaillé la grande et belle idée morale qui est le thème des mosaïques, je vais passer à l'examen des ouvrages, et selon mon habitude, je prendrai le point de vue, peut-être trop étroit, en homme du métier.

L'auteur des modèles est un peintre de talent [1], il a complètement réalisé le programme donné, composé avec art et sagesse et dessiné avec correction ; son œuvre manque de caractère personnel ; on sent qu'elle a été faite à Florence, car tout en restant moderne, elle reflète par endroits, les vieux maîtres, D. Ghirlandaio notamment.

La mosaïque en certaines de ses parties ne rend pas, ou rend imparfaitement, les intentions de l'artiste.

Les figures de première importance sont très bonnes, elles sont nettes et s'enlèvent franchement ; au contraire, les personnages secondaires et ceux qui sont relégués dans les fonds, à mi-corps ou en buste, ainsi que les accessoires qui les accompagnent, présentent des mollesses et des indécisions. C'est la faute du mosaïste plus encore que du peintre. Je m'explique.

Nous ne sommes plus à l'âge d'or de la mosaïque, à ces époques heureuses pour le plus splendide des arts de la décoration, où l'auteur du modèle et le mosaïste étaient un seul et même artiste. Depuis la Renaissance, le travail est confié à deux mains ; le peintre compose le carton et le colore à sa guise, le mosaïste n'est plus qu'un humble metteur en œuvre. De cette collaboration il peut encore résulter de fort bons ouvrages, à la condition absolue que le peintre connaisse à fond la technique ou que, cas très rare, il consente à suivre les avis du mosaïste, ou bien encore que le mosaïste soit assez indépendant pour prendre sur lui, tout en respectant la composition, de modifier certaines couleurs et de transposer quelques tons sans cependant altérer les rapports des valeurs.

Chaque matière employée dans les arts possède des qualités expressives particulières et des inconvénients propres : la qualité des émaux de mosaïque est l'éclat et la vibration ; leur défaut consiste dans la neutralisation, l'absorption même, en certains cas, des couleurs tangentes.

Ceci étant, il peut arriver qu'en peinture deux couleurs voisines se tiendront bien et resteront suffisamment distinctes, mais qu'une fois traduites en émail, elles s'influenceront à ce point que l'une anéantira l'autre ou lui fera perdre son caractère.

C'est précisément ce qui est arrivé dans les arrière-plans des mosaïques du Dôme ; il y a là, faute d'une entente suffisante du métier, des valeurs annulées et des lignes indécises qui pouvaient être évitées.

Si, au moins, on avait adopté un fond uni d'or ou d'azur, mais on s'est arrêté à un fond d'architecture neutre et terne qui empêche les silhouettes et quelques figures de s'enlever nettement.

Je sais bien que le fond d'or traditionnel est d'un emploi difficile dans les surfaces planes exposées à la lumière directe, il éblouit, reflète et noircit les autres couleurs, mais il n'y avait rien de semblable à craindre ici, les mosaïques étant hors d'atteinte

1. M. Nicolas Barabino, décédé.

des rayons lumineux. En tous cas il restait le fond bleu si doux, poétique et harmonieux dont on ne fait plus guère usage de notre temps, à mon grand regret [1].

La technique proprement dite, la facture des mosaïques du Dôme, n'a, certes, pas la sobriété et la force de Ravenne et de Ste-Marie Majeure, mais elle est bonne en ce sens qu'elle ne présente ni abus de modelé, ni abus dans le nombre des couleurs ; le mosaïste n'a généralement employé que trois à quatre passages pour aller de l'extrême lumière à l'obscur du pli d'un vêtement ; il aurait pu cependant accuser davantage les oppositions et mettre plus de richesses dans les ombres. Il se serait ainsi approché davantage du *Débarquement du corps de saint Marc* [1] de la façade du dôme de Venise dont il paraît s'être inspiré. Je fais ce rapprochement parce qu'il me semble que le praticien, en acceptant ce type de facture, a du moins évité l'imitation servile de la peinture qui a été si funeste à la mosaïque.

Si je me suis montré sévère dans la critique de la technique, j'estime néanmoins que tout compensé, la décoration de Sainte-Marie-des-Fleurs doit être mise en tête des mosaïques chrétiennes sorties des ateliers modernes de l'Italie, et ce rang elle le doit à la noble et haute pensée qui a inspiré la composition.

GERSPACH.

Florence, janvier 1896.

1. On le trouve à Ravenne dans le mausolée de Galla Placidia et à Rome à Saints-Cosme-et-Damien, Sainte-Justine, Sainte-Marie de la Navicella, Sainte-Praxède, Sainte-Cécile et Sainte-Marie du Peuple.

1. D'après Pietro della Vecchia, 1660.

Un nouveau livre sur frère Jean-Angelico de Fiesole, par le R. P. Etienne Beissel[1].

EN étudiant dans ses « Essais Physiognomoniques », un portrait de Raphaël d'Urbin, Lavater pousse cette exclamation : « Raphaël m'a toujours paru un homme apostolique, c'est-à-dire qu'il est aux peintres en général, ce que les apôtres sont aux autres hommes. » Cette pensée de l'ingénieux initiateur d'une science où il a trouvé peu de disciples, m'est parfois revenue à la mémoire, en examinant, en méditant les peintures de Fra Giovanni de Fiesole. Bien plus que le célèbre Urbinate, le peintre dominicain peut être considéré comme un homme apostolique. Il l'est, non seulement lorsque l'on met ses créations en parallèle avec celles de ses confrères artistes, mais parce que l'on ne saurait

Couronnement de la sainte Vierge.
(Ce cliché est extrait des illustrations du livre du R. P. Beissel.)

guère étudier un peu longuement ses peintures, sans se laisser gagner par une sorte d'apostolat. On y voit en effet la sainteté apparaître avec le caractère, avec cette sorte de réalité qui lui est propre. Plus qu'aucun autre maître, Jean de Fiesole sait créer des figures qui ne paraissent jamais avoir été atteintes par les passions de l'humaine nature, et l'on serait tenté de croire

1. *Fra Giovanni Angelico da Fiesole : sein Leben und seine Werke* von Stephan BEISSEL, S. J.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sa vie et ses œuvres, par Etienne Beissel, S. J., avec 4 planches et 40 gravures dans le texte, in-4°, 96 pp. Fribourg en Brisgau. Herder, 1895.

avec Vasari que le peintre a été admis à étudier au Paradis les types fixés avec tant de pureté, sur ses incomparables panneaux. Jamais je ne me suis senti plus raffermi dans la foi à tous les enseignements de l'Église, que lorsqu'il m'a été donné de converser avec les saints sortis du pinceau de ce Bienheureux.

Aussi je n'ai pas voulu laisser attendre le nouveau livre qui lui est consacré, et volontiers, je lui ai donné un tour de faveur sur les volumes nouvellement parus qui s'accumulent sur ma table de travail.

On a beaucoup écrit depuis un demi-siècle sur Jean de Fiesole, et presque toujours ce maître, si grand dans son humilité, si longtemps oublié que le comte de Montalembert a pu en parler comme d'une découverte, a heureusement inspiré ceux qui ont voulu étudier sa vie et ses œuvres.

Le comte de Montalembert a été l'un des premiers à goûter dans toute sa plénitude le charme mystique des œuvres dont une partie seulement était connue alors. Il en a parlé avec cette éloquence que l'on trouve dans la préface de Sainte Élisabeth de

Rencontre de S. François et de S. Dominique. (D'après une fresque de Fra Angelico, couvent de Saint-Marc à Florence.)

Hongrie. Rio ne pouvait oublier le peintre angélique dans son livre *De la Poésie chrétienne, dans son principe, dans sa matière et dans ses formes.* Cartier a consacré au moine artiste un sérieux et beau livre, où l'œuvre du maître est étudiée, jugée par un artiste et comprise par un chrétien. Schlegel a voulu écrire sur le Couronnement de la Vierge du Louvre une étude remplie d'aperçus délicats et de pensées justes. Rumohr ne pouvait le passer sous silence, dans ses études sur l'Italie, et c'est d'une plume émue qu'il formule ses appréciations. Le R. P. Marchese, prieur du couvent où chaque cellule presque est devenue un sanctuaire grâce au pinceau du Frère, travaillant pour l'édification de ses frères, a longuement et savamment décrit, non seulement les fresques qu'il a fait graver avec soin, mais encore la vie du maître ; il a remis en un relief nouveau la biographie écrite par Vasari, où l'élève de Michel-Ange rend hommage au peintre spiritualiste par excellence, avec une conviction si religieuse, qu'il semble avoir

emprunté la plume de l'un des dominicains de St-Marc, contemporains de Jean de Fiesole. Crowe et Cavalcaselle font une grande place au maître dans leur *Histoire de la Peinture en Italie*, et Eugène Müntz, dans son savant ouvrage *L'Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, tout en classant Jean de Fiesole parmi les primitifs de la Renaissance, l'a mis en bonne lumière et dans le relief qui convient au peintre si longtemps méconnu.

Les auteurs allemands, comme Rumohr, comme Reumont, comme Berthold Riel, qui, dans un livre dont nous avons rendu compte, a longuement étudié les deux peintres du couvent de St-Marc à Florence, Fiesole et Fra Bartholomeo, ont tous fait ressortir avec une véritable prédilection, l'inspiration si pure et presque surhumaine de l'artiste dominicain. Il faut donc reconnaître que Jean de Fiesole a été célébré dans presque toutes les langues de l'Europe, et que si, comme le remarque très justement Montalembert, son nom ne se trouve dans presque aucun des ouvrages qui ont traité de l'art pendant les trois derniers siècles, dans le nôtre les meilleurs auteurs, à l'envi, lui ont offert une réparation éclatante. Ils n'ont ménagé ni leurs peines dans les recherches historiques, ni le tribut d'une universelle admiration. C'est là un fait considérable, et si l'on se souvient que lorsque l'expert italien, envoyé en 1815 au Louvre pour réclamer les trésors d'art enlevés à sa patrie par les armées de Napoléon, ne jugea pas le Couronnement de la Vierge par Jean de Fiesole, digne de figurer parmi les chefs-d'œuvre qui devraient reprendre le chemin de l'Italie, ce retour à l'art inspiré par les principes du christianisme apparaît comme une significative révolution.

***

A une indifférence de plusieurs siècles a donc succédé chez tous les archéologues, chez tous les écrivains d'art, une admiration presque sans réserve. Rarement l'esprit de critique s'est exercé sur un maître que l'on ne saurait mesurer à l'échelle de l'esthétique de la Renaissance, ni à l'étiage de la critique académique. Müntz, à la vérité, lui a reproché les gaucheries et l'inexpérience de son dessin « notamment dans les mains et les pieds qui accusent un pinceau presque barbare ». Prise à la lettre, cette critique est excessive ; l'auteur oublie d'ailleurs que pour juger équitablement l'œuvre d'un artiste, il faut savoir la placer dans son milieu, et s'enquérir de l'impression que l'artiste a voulu produire, de la pensée qu'il a cherché à exprimer. Or Fra Angelico a tellement réussi dans l'expression des actes religieux qu'il voulait mettre sous les yeux des fidèles, que non seulement il serait difficile de mieux les concevoir, mais que généralement on ne voudrait rien y retrancher, rien y ajouter.

Ses peintures ne sont pas des morceaux de cabinet, et le saint religieux ne les a pas créées pour les fins connaisseurs. C'est sur les autels qu'il faudrait placer ses retables et y voir une prédication autant que le décor des sanctuaires pour lesquels ils étaient commandés. Et quelle impression magistrale ils devaient y produire tant pour la fête des yeux que pour l'élévation de l'âme ! A ceux d'ailleurs qui, sous prétexte de dessin, chercheraient noise au maître, j'opposerai les fresques de la chapelle de Nicolas V au Vatican. Là, les figures, de proportions plus grandes que le peintre ne les fait ordinairement, et destinées à être vues de près, sont dessinées avec un soin extrême, jusque dans le corps de saint Laurent étendu nu sur le gril, et en réalité, ce cycle de peintures si remarquables a

satisfait à l'esprit cultivé du pontife qui en a été le promoteur, et qui était en rapport avec les artistes alors les plus réputés à Rome.

***

Il semble donc que tout ou presque tout ait été dit sur un artiste qui apparaît comme le résumé et l'aboutissement de toute la peinture religieuse au moyen âge; il faut désormais lui faire une place à part dans l'histoire des développements et de l'expansion de l'art chrétien, et peut-être y avait-il quelque témérité à faire un nouveau livre sur le maître dominicain.

Le R. P. Beissel n'a pas craint d'aborder cette tâche, et après avoir lu son étude aimable et savante, pleine de recherches sur l'œuvre de l'artiste et résumant avec netteté tout ce que l'on sait de sa vie, je dois reconnaître que s'il y a eu quelque courage à tenter cette entreprise, elle a pleinement réussi. Sans doute il y a avantage à venir le dernier, à s'assurer ainsi le bénéfice d'études antérieures, de tout un courant

École du Bienheureux Albert le Grand; S. Thomas est à droite du Maître.
(D'après un tableau de Fra Angelico à Florence, galerie antique et moderne.)

d'idées et de recherches qui ont mis successivement au jour de nombreux panneaux restés inconnus, mais encore faut-il savoir les coordonner, les condenser en quelque sorte, les illuminer d'aperçus nouveaux. Le livre du savant jésuite est incontestablement le travail le plus complet que l'on ait écrit sur les œuvres du peintre; il n'y a que très peu de lacunes à signaler à cet égard : je n'y ai pas vu figurer une charmante Vierge avec des anges appartenant au Roi des Belges, et un panneau de même dimension que j'ai vu à Londres en 1892, lors de la vente de lord Ward. L'auteur a soin, en passant en revue les œuvres si multiples du peintre, de les mettre dans leur milieu historique et leur ordre chronologique; il s'ingénie à rechercher les influences sous lesquelles elles ont pu naître, et enfin la destinée de ces panneaux dont la plupart sont aujourd'hui dans les principaux Musées de l'Europe.

Le livre est divisé en huit chapitres, traitant les matières suivantes : Formation première de Jean de Fiesole et premiers travaux exécutés à Cortone et à Pérouse

(1387-1418); Séjour et peintures faites à Fiesole (1418-1436); Séjour à Florence (1436-1445); Influences extérieures. Les peintures du Jugement dernier et leurs rapports avec la Divine Comédie du Dante. Les Images de la Vierge Marie. Travaux à Rome et à Orvieto (1445-1455). Les dernières années et la mort de Jean de Fiesole.

Le lecteur qui connaît les travaux antérieurs du R. P. Beissel, le soin avec lequel

S. Bonaventure.

S. Thomas d'Aquin.

(D'après une fresque de Fra Angelico, dans la chapelle de Nicolas V au Vatican.)

il les prépare et les recherches qui leur servent de base, s'attend à un livre, bien documenté, établi sur des dates et des faits précis. Mais ce qui le charmera dans cette étude, c'est qu'elle est pénétrée en quelque sorte de la vision des peintures que l'auteur décrit, et dont il met des reproductions sous les yeux du lecteur. Il a entrepris un pèlerinage en l'honneur du « Bienheureux », et les stations du pèlerin se font naturel-

lement dans les villes où, par un séjour prolongé, Jean de Fiesole a multiplié les œuvres de son pinceau; l'auteur le poursuit ainsi dans sa marche ascendante, et comme nous l'avons noté, il recherche les événements et les relations extérieures qui ont pu agir sur ce moine si profondément absorbé dans son art, et pourtant si obéissant à la règle et à l'esprit de son Ordre; si soumis à ses supérieurs, et si fervent dans la prière et la vie intérieure. A vrai dire, dans ce pèlerinage c'est un religieux retrouvant dans l'art d'un moine du XVe siècle, l'expansion de la vie religieuse. La science théologique du R. P. Beissel lui permet de comprendre et de démêler les indications et le sens des créations du Frère Angelico. Il est évident que tout le livre a été conçu, préparé, sinon écrit en Italie, sous l'inspiration directe des œuvres, et si le lecteur a eu la bonne fortune de faire un séjour à Florence et de voir notamment les nombreuses fresques du maître improvisées au couvent de Saint-Marc, sur les murs des cellules des religieux, dans les réfectoires et les corridors, il prendra plaisir à suivre le R. P. Beissel de cellule en cellule, et de s'abandonner au charme si pénétrant de ces images qui enlèvent le spectateur à notre temps et presque à notre monde sublunaire ; et, lorsque, arrivé au bout de certain corridor devant une image de la Vierge Marie, il y récitera avec son conducteur, l'*Ave* que, dans la légende écrite sous la peinture, le moine artiste sollicite du spectateur :

Virginis intactae cum veneris ante figuram,
Praetereundo cave, ne sileatur Ave !

L'auteur ajoute que l'image est si bien conçue pour exciter la dévotion et l'amour, que la recommandation faite par le distique semble presque inutile.

***

Après le chapitre où l'auteur étudie les peintures de ce couvent de St-Marc, aujourd'hui converti en Musée et d'où l'on a chassé il y a peu d'années les religieux Dominicains qui s'y étaient succédé dans

S. Dominique au pied du Crucifix.
Fresque de Fra Angelico, couvent de Saint-Marc à Florence.

les cellules habitées autrefois par Savonarole, par Jean de Fiesole et Fra Bartholomeo, l'un des chapitres les plus attachants est consacré aux diverses peintures du Jugement dernier. On sait que le pinceau du maître s'en est pris plusieurs fois à ce sujet redoutable entre tous, et aucun peintre ne l'y a atteint dans la clarté et l'ortho-

doxie de l'ordonnance, dans la majesté des saints personnages qui y figurent, et le charme incomparable des groupes d'élus qui viennent peupler le Paradis. Parmi les peintures du Jugement dernier les plus remarquables, se trouvent le célèbre triptyque qui depuis peu a passé de la collection de lord Ward au Musée de peinture de Berlin, et cette autre magistrale peinture de la *Galleria Antica e Moderna* de Florence, dont le Comte de Montalembert nous a laissé une description si émue.

Le R. P. Beissel examine ces créations du maître, dans leurs rapports avec les monuments littéraires du temps : on a surtout cherché à y trouver des inspirations directes de quelques-uns des chants du Dante. Cette remarque, qui n'est pas une accusation, est à la rigueur admissible, mais il est plus exact de dire qu'un même courant de conceptions religieuses et de science théologique inspirait alors prédicateurs, poètes et peintres ; et, pour citer un exemple qu'il ne faut pas chercher loin, on lit dans le livre de l'Imitation, la nomenclature des divers châtiments réservés aux sept péchés capitaux, que l'on retrouve textuellement du côté des réprouvés dans les peintures du Jugement dernier (1). Le pinceau de Jean de Fiesole retrace mieux que celui d'aucun autre peintre, les joies inénarrables du Paradis, et il est peu probable que sous ce rapport, il soit jamais surpassé. Quoi qu'il en soit, je doute beaucoup que, précisément dans ses visions les plus ravissantes, le peintre doive beaucoup au poète. Élevés tous les deux à une sublime hauteur, le poète se complaît le plus dans les peintures des terreurs de l'enfer, le peintre dans la poésie des joies au céleste séjour. A ce propos le R. P. Beissel fait remarquer « combien il y a souvent plus dans les peintures anciennes de l'aspect le plus humble, que ne peut y découvrir l'œil de l'homme indifférent et incrédule. Parfois

Volet du Jugement dernier, au Musée de Berlin.
Les élus à la droite du Juge.

(Ce cliché est extrait des illustrations du livre du R. P. Beissel.)

l'âme pieuse, d'autre part, y puisera des sentiments peut-être supérieurs à ce que l'artiste y aura mis ; mais il existe aussi des images qui apparaissent comme le miroir

1. Liv. I, chap. XXIV.

de l'âme du peintre, et alors une âme pure ne saurait les contempler sans ressentir comme les échos d'une pénétrante émotion [1]. »

Il ajoute une observation non moins judicieuse ; c'est que pour formuler un jugement sur les peintures de Jean de Fiesole en général, on ne doit pas perdre de vue ses affinités avec les maîtres du moyen âge. A cette époque les artistes ne cherchaient pas à tirer gloire de l'invention de scènes nouvelles, mais ils s'efforçaient souvent d'améliorer, de parfaire des compositions traditionnelles. Ils y ajoutaient des traits particuliers, parfois peu importants ; ils en adoucissaient les aspérités; mais, en reproduisant l'image des grands événements de la révélation, très connus, cent fois répétés par la peinture ou la sculpture, ils créaient portés, pour ainsi dire, par le courant de la tradition. Ils se dispensaient ainsi du travail toujours chanceux d'une composition nouvelle, et ils étaient certains de demeurer populaires, intelligibles pour tous, et consacraient le temps à s'approcher de la perfection technique, en demeurant sur la voie déjà aplanie par l'expérience et les travaux de leurs prédécesseurs [1].

La sainte Vierge et l'Enfant Jésus entre S. Augustin et S. Thomas d'Aquin.
(Fresque de Fra Angelico au couvent de Saint-Marc à Florence.)

1. P. 41.

* * *

Peu d'auteurs ont étudié avec autant de détail, de soin et une pieuse admiration, les œuvres du Bienheureux. Le R. P. Beissel se complaît dans l'analyse des qualités particulières de ce maître unique.

1. P. 57.

Après avoir lu son livre on connaît Jean de Fiesole, et le chrétien se défendra difficilement de partager les prédilections et les jugements de l'historien et du critique d'art. Presque toute l'œuvre du peintre dominicain passe d'ailleurs sous les yeux du lecteur, tantôt par les planches et les gravures nombreuses semées dans le texte, colorées et illuminées en quelque sorte par la plume de l'auteur, et tantôt par des descriptions qui suppléent à l'absence des reproductions. Ces panneaux multiples, de toutes dimensions et de sujets très divers, témoignent de la grande fécondité de l'artiste, mais ils sont tous animés d'un même esprit : ils sont l'émanation d'un même sentiment, d'une même foi simple, pure et vivace ; ils témoignent de l'inspiration toujours soutenue de l'artiste que le peuple en Italie a surnommé à juste titre « Il Beato », le Bienheureux.

Le livre sera lu avec un vif intérêt par tous ceux qui étudient les développements de l'art de la peinture en Italie, et qui y recherchent particulièrement l'expression de l'idée chrétienne. Ils y goûteront un plaisir d'autant plus vif qu'il leur apparaîtra comme une sorte de réaction contre les tendances matérialistes, sensuelles, désordonnées et parfois anarchiques jusqu'à la folie, qui trop souvent se manifestent dans les conceptions de l'art contemporain.

Jules Helbig.

Le trésor de l'église d'Itsatsou (Basses-Pyrénées), XVIIIe siècle.

ITSATSOU (1) est un tout petit village de la commune d'Espelette, arrondissement de Bayonne (Basses-Pyrénées) ; il est situé sur la rive gauche de la Nive à quatre kilomètres de la station thermale de Cambo (2).

Son église, comme construction, n'offre rien de remarquable, mais elle possède dans son trésor une croix et d'autres ornements d'autel en argent massif, enrichi de pierreries. Nous avons pu les dessiner grâce à l'obligeance de monsieur le curé, qui a bien voulu nous fournir les renseignements suivants sur la provenance de ces pièces dignes d'intérêt.

Un habitant d'Itsatsou, nommé Pierre Etchegaray, poussé, comme le sont encore un grand nombre de ses compatriotes, du désir d'émigrer, traversa les mers et fut se réfugier en Amérique, où il acquit en peu d'années une fortune considérable. Il revint alors en Europe et fixa son nouveau domicile à Séville, où il mourut en 1745.

Dans sa prospérité, il n'oublia point le sol natal et dota la paroisse où il était né d'un cadeau réellement princier, en lui envoyant le riche trésor que nous nous proposons de décrire.

Mais la Révolution éclata et ordre fut donné, de tous côtés, d'envoyer à la monnaie, « pour les utiliser », les objets en or ou en argent possédés par les églises.

Le curé d'Itsatsou avait pressenti les événements, et, d'entente avec son sacristain Iharoux, le précieux trésor fut caché à temps dans l'épaisseur d'un mur de la maison de ce dernier; les perquisitions minutieuses faites par les agents de l'autorité n'amenèrent aucun résultat.

Iharoux étant tombé dangereusement malade et se sentant sur le point de mourir, confia à son jeune fils le secret de la précieuse cachette.

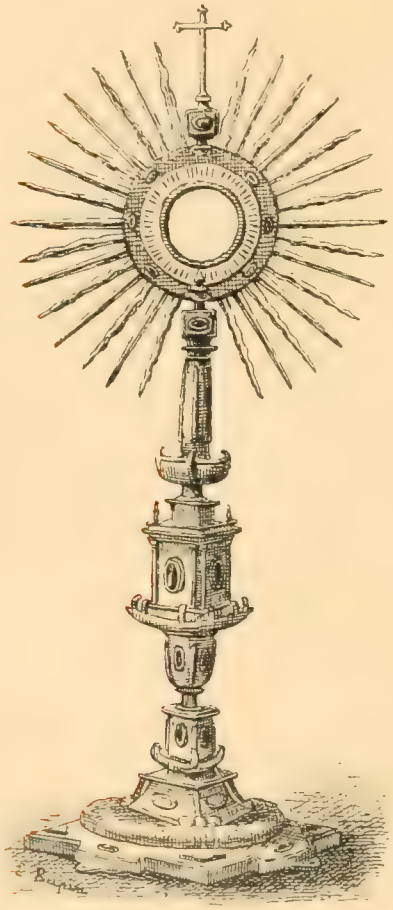
Une nuit, trois hommes masqués se présentèrent au domicile de l'ancien sacristain, enfoncèrent la porte et s'efforcèrent par toutes sortes de moyens de faire parler le jeune enfant. Ils furent même jusqu'à lui mettre les pieds sur des charbons ardents, espérant que la douleur lui arracherait les aveux tant désirés par leur cupidité. Ce fut en vain. Le courageux jeune homme, bien qu'âgé à peine de dix-sept ans, tint la promesse faite au lit de mort de son père, et, au milieu des cris provoqués par les atroces brûlures qu'il avait à supporter, ne souffla point le moindre mot pour satisfaire ses persécuteurs. Ce ne fut que 25 ans après, à l'époque de la Restauration, qu'il fit part du secret qui lui avait été confié et c'est grâce à son courage énergique que la commune doit aujourd'hui d'être en possession de son riche trésor.

1. Itsatsou, qu'on écrit aussi Itxassou, est une station du chemin de fer sur la ligne de Bayonne à Ossés.

2. Cambo possède deux sources minérales : l'une sulfureuse, l'autre ferrugineuse. D'après une antique tradition, tout individu qui boit de l'eau de Cambo, la veille de la Saint-Jean, est préservé de maladie pendant une année entière. Cette idée superstitieuse s'est maintenue jusqu'à nos jours et l'on voit encore la veille de la grande fête, hommes, femmes et enfants, venir en grand nombre bivouaquer autour de l'établissement en dansant et en chantant. Dès que minuit sonne, tous se précipitent vers les sources et peuvent, moyennant la modique somme de cinq centimes, boire autant d'eau que leur estomac est capable d'en supporter.

Ce trésor se compose de quatre pièces : d'un ostensoir, d'une croix de procession, d'un ciboire et d'un calice, pièces également remarquables par l'élégance et le fini du travail.

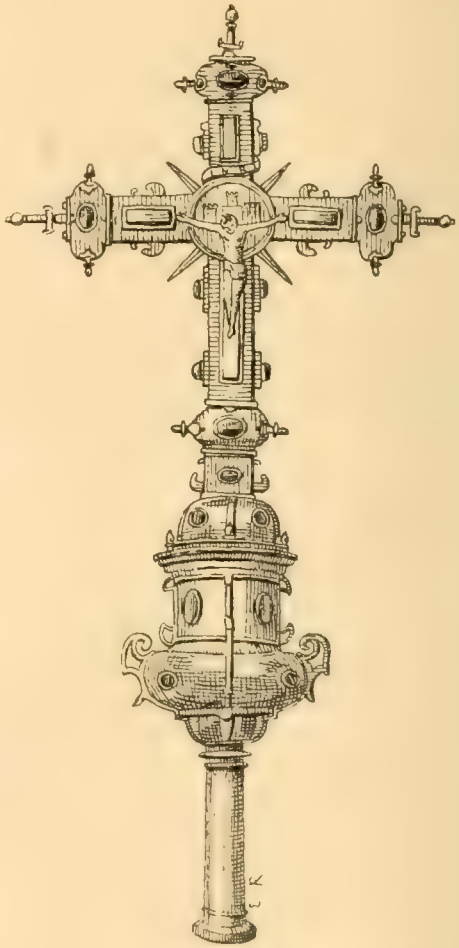
L'OSTENSOIR en argent massif, doré par parties, a une hauteur de quatre-vingt-quinze centimètres. Sa forme générale,



Ostensoir en argent massif.

d'après les usages reçus, est celle du soleil [1], symbole éclatant de la présence de Dieu qui est la lumière indéfectible du monde : « Ego sum lux, via, veritas et vita [1]. »

Il se compose d'un disque percé au centre d'une ouverture circulaire pour recevoir le cristal protégeant la Sainte-Eucharistie ; ce disque surmonté d'une croix, est porté par une tige et un pied. Des rayons droits al-



Croix de procession en argent massif.

ternés avec des rayons flamboyants s'élancent des bords de la circonférence, formant ainsi une splendide auréole à Notre-Seigneur. Des pierreries de différentes couleurs, montées en cabochon dans des bâtes ovales ou triangulaires, complètent la décoration du monument.

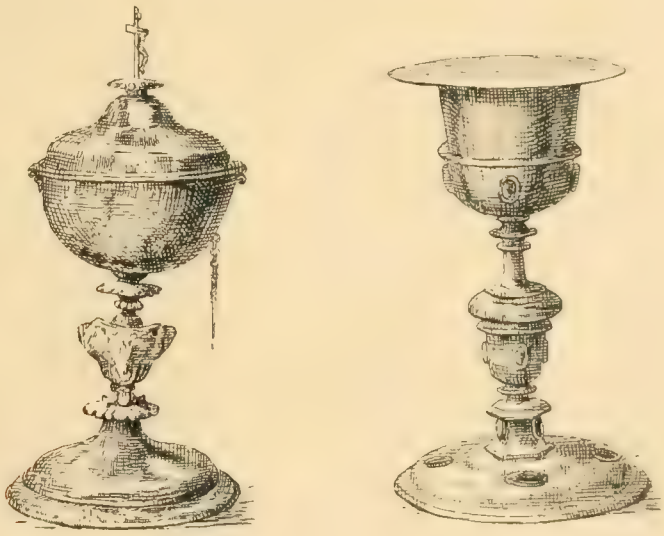
1. Cette forme spéciale a fait donner pendant un certain temps le nom de *soleil* à l'ostensoir lui-même. On le trouve employé pour la première fois dans l'*Inventaire du Trésor de la sainte Chapelle de Bourges*, dressé en 1405 : « 62, Item ; Un grand vayssel rond de cristal, de deux pièces pareilles, faites en manière d'un soleil garni d'or en façon d'une grande nappe... » *Annat. Archéolog.*, XI, 324.

1. *Joan.*, XIV, 6.

Cet objet attire l'attention par sa simplicité et la grâce de ses formes. Au point de vue pratique, on peut lui reprocher d'être un peu lourd, mais il ne ressemble cependant pas à ces ostensoirs pesants, fabriqués de nos jours, surtout en Espagne, surchargés d'ornements et comme embourbés dans des nuages de métal du plus mauvais goût.

Dès l'origine, en effet, l'ostensoir était petit et d'un maniement facile ; on pouvait le porter dans les processions sans aucune fatigue, mais peu à peu on lui a donné des dimensions de plus en plus grandes. Citons, comme exemple, l'ostensoir de la cathédrale de Perpignan qui pesait 400 marcs. Il fallait huit prêtres pour porter celui de la cathédrale de Narbonne [1]. Aujourd'hui l'ostensoir a un mètre 50 à Notre-Dame de Paris, 3 mètres 25 à Séville, 4 mètres 50 à Tolède [2].

La croix de procession est également en argent massif avec des rehauts d'or. Sa hauteur totale, avec la douille qui la termine, est de un mètre.



Ciboire et calice en vermeil.

Au centre, est fixé par trois clous un Christ non couronné mais offrant la particularité de porter sur la tête, et à plat, une toute petite croix. La figure et la partie supérieure du corps se détachent sur un médaillon représentant en relief une ville fortifiée : la ville de Jérusalem. Au-dessus, se trouve le *titulus* avec l'inscription INRI. Des verres de différentes couleurs, sertis sur paillon, sont disséminés sur les montants de la croix.

Le revers présente le même système décoratif, mais dans le médaillon central figure une statuette de la Vierge, représentée debout, tenant le divin Enfant sur ses bras.

Le dessin que nous en donnons, nous dispensera d'entrer dans des détails qui seraient superflus ; il en sera de même pour les deux autres objets qui nous restent à décrire.

Le Ciboire, aussi en argent doré, mesure en hauteur trente-trois centimètres, y compris la croix qui le surmonte.

Comme tous nos ciboires modernes, il se compose d'un pied assez élevé, circulaire à la base et légèrement renflé, d'une tige

1. Robert de Hesseln, *Diction. de la France*, IV, 640.
2. *Revue de l'Art chrétien*, an. 1885, p. 49 et suiv.

offrant dans sa hauteur un renflement délicatement ciselé, et d'une coupe largement évasée. Cette coupe porte un couvercle qui y est fixé par une charnière. Une autre charnière à goupille mobile sert à fermer le ciboire, et une chaînette arrêtée dans un anneau retient la goupille.

Il convient de remarquer que l'usage des charnières pour maintenir les valves de ces objets religieux se trouve assez fréquemment sur les ciboires des XIIIe et XIVe siècles [1], mais qu'il disparaît à peu près complètement à partir du XVe.

Le Calice est aussi un beau morceau d'orfévrerie, ne différant point de la forme qu'on lui donne actuellement. C'est une coupe ouverte soutenue par une tige munie d'un gros nœud et reposant sur un pied plat.

Signalons aussi, comme appartenant à l'église, un magnifique tableau de Pieter Saenredam qui se trouve actuellement dans

Le pas de Roland.

le salon du presbytère. Ce tableau représente, ainsi que le constate une longue inscription, l'église de Saint-Jean de Bois-le-Duc (Hollande) aux obsèques du prince Albert d'Autriche. Les œuvres de ce peintre sont assez rares, le Musée du Louvre n'en possède aucune, et celle de l'église d'Itsatsou est certainement une des meilleures.

Avant de quitter Itsatsou, pénétrons dans la gorge profonde d'où sort la Nive. Nous y trouverons le souvenir de Roland, ce héros aussi populaire que chrétien qui a frappé l'imagination de tous les peuples.

La route est d'abord ombragée de châtaigniers séculaires; mais bientôt ils deviennent rares, disparaissent entièrement, et le pays offre un aspect de plus en plus sauvage. La vallée se resserre ; le torrent, à chaque instant obstrué par des blocs de rochers qui se sont détachés de la rive, mugit avec fureur et frappe de ses eaux blanches

1. Nous citerons les ciboires de la collection Basilewski, du Musée germanique de Nuremberg, du Musée du Louvre, de la cathédrale de Lyon et de l'église de Vigeois (Corrèze), reproduits dans notre ouvrage l'*Œuvre de Limoges*.

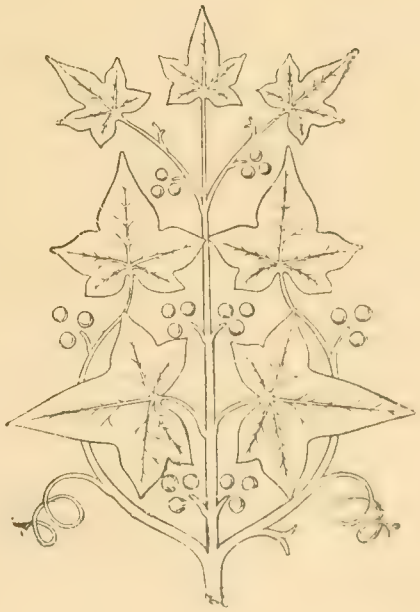
et écumeuses les obstacles qui entravent son cours.

A quelques minutes de l'entrée de la gorge, on aperçoit un rocher posé au travers de l'ancien sentier que domine la nouvelle route ; ce rocher est percé à sa base d'une ouverture d'environ deux mètres de hauteur, il s'appelle le *Pas de Roland.* Suivant la légende, le célèbre paladin, arrêté dans son chemin par cette masse rocailleuse, n'aurait eu, pour se frayer un passage, qu'à la frapper de son pied vigoureux.

De tous côtés, on le sait, les légendes se sont multipliées sur le prétendu neveu de Charlemagne immortalisé par le poème de l'Arioste (1). Il est utile de les recueillir ; un jour, peut-être, elles pourraient disparaître.

Ernest Rupin.

1. Voir dans le *Bull. de la Soc. arch. de la Corrèze*, an. 1892, p. 309 à 338, le travail de M. Louis de Nussac : *La Légende de Roland en Limousin ;* et dans la *Revue des questions historiques*, an. 1895, p. 518 à 530 : *Roland dans les traditions populaires.*



Mélanges.

Notes sur quelques représentations du St Sacrifice de la Messe[1].

Il y a quelques mois, M. Pierre Ansart, d'Amiens, voulut bien me consulter à propos d'une miniature trouvée par lui dans les papiers du sculpteur Louis Duthoit, son grand-oncle, et dont il désirait connaître la provenance et le sujet.

L'enquête à laquelle je me suis livré pour satisfaire ce double désir, m'a conduit à quelques remarques et observations qui ne sont peut-être pas sans intérêt : je viens donc en faire part aux lecteurs de cette Revue.

— § I. — Provenance de la Miniature. —

Un examen sommaire de la pièce qui m'était soumise me fit reconnaître au premier coup d'œil que je me trouvais en présence, non d'une miniature proprement dite, mais d'une gravure enluminée. Les hachures que la transparence rendait visibles, malgré l'empâtement pro-

duit par la gouache, ne laissaient aucun doute sur ce point.

Le texte imprimé au verso, en caractères gothiques, sur deux colonnes, montrait en outre que cette planche avait été coupée dans un missel.

La scène qu'elle représentait se rapportait évidemment au St Sacrifice de la Messe.

Peinte sur parchemin, cette enluminure a les dimensions suivantes : H. 0,152 ; L. 0,150 environ. On y voit un prêtre, revêtu d'une chasuble richement brodée, en or sur fond bleu foncé, fléchissant le genou comme au moment de l'élévation et présentant à Dieu le Père, visible au-dessus de

1. V. articles sur la *Messe de saint Grégoire*, parus dans la *Revue de l'Art chrétien*, ann. 1887, p. 527; 1888, p. 449; 1889, pp. 382 et 384 ; 1894, p. 159.

l'autel, au milieu de ses anges, la Victime de notre Rédemption. Le pain qu'il a consacré se transforme entre ses doigts au corps de N.-S. J.-C., qui joint les mains pour implorer la miséricorde de son Père en faveur des hommes. — Devant l'autel est un antependium brodé d'or : à droite et à gauche, les rideaux en usage autrefois. — Un *chanoine* vêtu d'une robe bleu-clair couverte d'un surplis, est agenouillé à la droite du célébrant ; de chaque côté de l'autel sont groupés les assistants ; on remarque, près du chanoine, un clerc, puis un personnage habillé d'une robe rose fermée au cou et bordée de fourrures. Sur la gauche, se trouve une *femme* de qualité, qui porte le costume sévère de la reine Anne de Bretagne, mais en relève la simplicité par la richesse des tissus ; sa robe est de drap d'or ; le personnage qui est à son côté, recouvert d'une sorte de sayon de même nuance que la robe du chanoine, n'est pas non plus exempt de recherche dans sa toilette ; sa tunique flottante n'a pas de manches, ce qui nous permet de voir que sa jaquette est de drap d'or ; sa chevelure est teinte en fauve, couleur alors en grande vogue.

On remarquera que j'ai souligné deux mots dans cette description ; c'est que la présence d'un chanoine et celle d'une femme seront invoquées en faveur de deux hypothèses différentes lorsqu'il s'agira d'interpréter le sujet de cette gravure.

Le style de l'édifice, comme le costume des personnages, nous placent au règne de Louis XII. L'architecture porte même le cachet de la fin de ce règne.

Pourtant, une certaine allure de l'ensemble m'engageait, — non sans raison, comme on le verra bientôt, — à reporter un peu plus haut l'exécution de cette planche.

Je me mis en quête d'un missel la contenant et je fus assez heureux pour en rencontrer un exemplaire dans la riche bibliothèque de M. Masson, d'Amiens. — C'était un missel, à l'usage de Liége, imprimé en 1540, à Paris, pour le compte d'un éditeur d'Anvers, comme le montre l'explicit suivant :

« Missale ad... Leodiensis ecclesie consuetudinem... Parisiis per Iohannem Kaerbriand, sive Huguelin, impressum ; expensis Michaelis Hillenii in Rapo Antwerpie.

« Anno 1540 — 10 février. »

La planche décrite plus haut s'y trouvait reproduite sensiblement dans les mêmes dimensions (environ 0,150^{m} au carré) ; je dis *sensiblement*, car certains personnages, — tel, l'officiant — sont plus petits sur la miniature de M. Pierre Ansart que sur le bois du missel : en outre, il y a quelques variantes dans les costumes : le chanoine porte une dalmatique sur son rochet, — autant du moins que j'en puis juger. — La dame est vêtue d'une cotte étroite à manches serrées ; sa tête est couverte d'un voile. — Le personnage agenouillé à sa gauche porte une robe serrée à la taille et dont les revers largement rabattus, découvrent un pourpoint richement brodé. — A droite et à gauche de l'encadrement, des statues de saints ont été ajoutées, et l'ensemble architectural est plus riche sur la miniature que sur le bois. La fantaisie de l'enlumineur est probablement pour quelque chose dans ces détails ; la miniature étant déjà renfermée dans un cadre fixe lorsque je les constatai, il me fut impossible de me faire une certitude grâce à la transparence du parchemin ; cependant, je suis porté à croire que nous sommes en présence de deux planches différentes bien que presque identiques.

Je mentionne encore que la page du missel de 1540 où figure la planche en question est entourée d'une bordure noire avec fleurs et animaux et portant, du côté de la marge, trois scènes tirées de l'Écriture : Arbre de Jessé....et au-dessous de ces scènes, Dieu créant le monde : au bas est un écusson demeuré blanc, entre deux grotesques.

J'en étais là de mon enquête, lorsqu'en étudiant le fort intéressant travail consacré par M. Henri Monceaux à Pierre Le Rouge (*Bulletin de la Société des Sciences de l'Yonne*, année 1895, 49e volume), j'y trouvai reproduite, p. 160-274, la même planche, de mêmes dimensions encore, ou à peu près, — 0,150^{m} au carré [1] — et qui ne se distingue du bois de 1540 que par des détails insignifiants qui peuvent être l'œuvre du peintre, car cette planche a été enluminée.

Elle est extraite du missel à l'usage du diocèse de Toul publié le 3 avril 1492 (1493, n. st) par Pierre Le Rouge.

1. L'auteur dit : 0,153 au carré, à la page 47, et H. 0,147, sur L. 0,150 à la page 161. La reproduction, à la page 161, est un peu agrandie.

Voici comment M. Henri Monceaux s'exprime à son sujet.

P. 159-273 : « Missale secundum usum tullensem. Paris. Pierre Le Rouge, 3 avril 1492 (1493 n. st.).

Un ex. sur vélin réglé. Bibl. de M. Paul Durrieu, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, rel. ais de bois. H. 0,295 ; L. 0,202.

Seul exemplaire connu.....

In-f° à 2 col. de 39 ll., à la page pleine, car. goth. rouges et noirs . . . . . .

(f° 3, paginé 1.) Introït. Belle planche à mi-page (H. 0,147 ; L. 0,150) représentant le sacrifice de la Messe. Cette planche... a été gouachée, ce qui dénature un peu l'ensemble de la gravure que nous avons cru cependant bonne à reproduire, *car elle doit se retrouver dans d'autres missels exécutés soit par Pierre, soit par Guillaume Le Rouge.*

Le feuillet est entouré d'une bordure composée d'arabesques, fleurs, oiseaux et grotesques. — Au bas, écusson supporté par des lions. (Armoiries effacées.) »

P.47-161 : « Le dernier ouvrage que nous puissions attribuer d'une manière certaine à Pierre Le Rouge ... est le beau *Missel à l'usage du diocèse de Toul.* . . .

Cet exemplaire contient plusieurs gravures intéressantes et bien traitées et d'autres qui dénotent des ouvriers plus ou moins habiles...

On pourra sans doute à l'aide de ces pièces retrouver d'autres impressions de notre compatriote.

La planche (H. et L. 0,153) qui représente la messe de St Grégoire, à l'*Introït* de la messe, *a servi plus tard pour l'illustration d'autres missels imprimés sans doute par Guillaume Le Rouge, mais que nous n'avons pas retrouvés.*

Le cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (Gravures sur bois anonymes, France, Ea.21(L-5)) possède un feuillet, papier, H. 0,285 ; L. 0,185, où nous avons retrouvé cette même gravure du missel de Toul, mais entourée de bordures qui ne sont pas celles de Pierre le Rouge. Ces bordures, sur fond noir, nous reportent à quelques années plus tard, avec un enfant tirant de l'arc, les yeux bandés, des sirènes, des animaux fantastiques etc...; dans le bas de la page, on remarque une banderole sans inscription, tenue par deux anges et un écusson central destiné à contenir des armoiries laissées en blanc.

Cette courte description pourra peut-être servir à retrouver le missel qui contient cette page et ces ornements. »

Comme on le voit, les bordures diffèrent, aussi bien dans le missel de 1492 que dans celui de 1540 et dans le feuillet conservé à la Bibliothèque nationale.

On peut aussi constater que ce n'est pas seulement Guillaume Le Rouge qui s'est servi des illustrations composées par son père : le nom imprimé sur le missel à l'usage de Liége nous en est une preuve.

Je suis heureux d'avoir pu, grâce à la découverte de ce dernier ouvrage, donner, au moins partiellement, la solution du problème posé par M. Monceaux. Cette reproduction de la planche de 1492 dans le missel de 1540 est intéressante pour les bibliophiles ; le feuillet de la Bibliothèque Nationale prouve que le même bois figure encore dans un ou plusieurs autres missels qui demeurent à retrouver.

En terminant cette première partie, j'ajoute que j'ai remarqué, dans le missel à l'usage de Liége, une gravure à pleine page représentant le Calvaire, — JÉSUS sur sa croix, la Ste Vierge et St Jean, un livre à la main — qui est presque identique à la planche analogue que contient le missel de Toul. Quelques modifications dans l'inflexion du corps du Sauveur et dans l'attitude de St Jean ; un renversement du paysage, sont les principaux changements introduits par le graveur.

Il y aurait un travail intéressant à faire sur cette adaptation des bois de Pierre Le Rouge et leur copie pour des missels imprimés un demi-siècle plus tard. C'est là un des points sur lesquels je voulais appeler l'attention.

§ II. — Sujet de la Miniature.

M. Louis Duthoit considérait cette miniature comme ayant trait au célèbre miracle de Douai. L'ayant étudiée attentivement, j'hésitai beaucoup à me ranger à cette opinion.

En admettant que cette scène fût historique et représentât un fait miraculeux, — ce que j'examinerai plus loin, — je me disais que la messe de St Grégoire étant un sujet traditionnel dans les livres liturgiques de cette sorte, il était peu vraisemblable qu'on l'eût remplacé par la représentation d'un événement local, quel qu'eût été son retentissement.

Mgr Dehaisnes à qui je m'étais permis de recourir, partageait cette manière de voir et me fit l'honneur de me répondre : « Je ne suis pas porté « à croire que jamais, dans les Pays-Bas, le sujet « traditionnel de la messe de St Grégoire ait été « abandonné pour le Saint-Sacrement de miracle « de Douai ; j'ai vu tous les manuscrits liturgi- « ques qui proviennent des établissements reli- « gieux de Douai et des abbayes voisines de « cette ville, et jamais je n'y ai vu le sujet du « Saint-Sacrement de miracle représenté à la « messe ou ailleurs. »

La messe de St Grégoire était, en effet, jadis, une des pieuses représentations les plus en faveur

auprès des fidèles et que, par suite, les artistes traitaient le plus volontiers.

L'Épitaphier manuscrit de Villers-Rousseville, conservé dans la bibliothèque des Antiquaires de Picardie, nous apprend (f° 37, v°) qu'il existait dans la cathédrale d'Amiens, « dans la nef (l'au-
« teur veut désigner sans doute ici le transept) et
« près de la porte de la chapelle de l'aurore.....
« un tableau où était représenté Notre-Seigneur
« apparaissant à St Grégoire pape. »

On y lisait :

« Saint Grégoire, pape, à Rome, célébroit
« La eut vision | en faisant Élévation | du p
« récieux corps Jésus crit, | comme il est chi
« paint et escrit | don.....qua..... à tous
« ceux qui seront : | ...confessé et salueront | cette
« image, disant six fois | à genoux de cœur et de
« voix | pater..... | et six fois Ave Maria. »

Cette inscription, informe dans l'Épitaphier, était vraisemblablement en vers, car on croit remarquer des essais de rimes, aux endroits que j'ai marqués d'un | .

Pourtant, en dépit de cette notoriété, certains détails pouvaient faire pencher en faveur d'une substitution du miracle de Douai à la messe du pape St Grégoire.

J'exposai ces raisons à M. Dechristé, membre de la Société des Sciences de Douai, qui a réuni

dans une collection unique, tous les dessins anciens et modernes qui représentent le Saint-Sacrement de miracle.

C'était, en première ligne, l'absence du Saint-Sépulcre, des instruments de la passion, ou, tout au moins, des stigmates sur le corps du Sauveur ; caractères habituels de la messe de St Grégoire, ainsi qu'il est facile de le constater par trois représentations tout-à-fait typiques que je suis heureux de pouvoir joindre à ce travail.

La première reproduite ci-dessus, est extraite d'un volume de la bibliothèque communale d'Amiens. C'est une curieuse miniature de 0,115^{m} H. sur 0,137^{m} L., rapportée sur un frontispice des œuvres de St Grégoire-le-Grand, éditées par Jehan Petit, et collée sur la marque dudit imprimeur. Le feuillet ou frontispice qui porte cette miniature a été placé en tête du volume 2374 (Théologie) de la bibliothèque communale d'Amiens, devant une autre édition des œuvres de St Grégoire.

Autour du feuillet circule une bordure enluminée avec les armoiries de la famille de Roucourt : — d'azur, à la croix d'argent, cantonnée de 4 roues écourtées, ou de Ste Catherine, d'or, et chargée en abîme d'un pigeon *roucoulant* de sable. — Armes parlantes, que j'ai déjà eu l'occasion de rencontrer et de signaler à diverses reprises (voyez notamment « le Manuscrit », 1re année, pp. 40 et 41).

Une fresque du XVe siècle, dans l'église de l'Absie (Deux-Sèvres), fresque décrite par Mgr

Barbier de Montault et reproduite par l'abbé Jules Corblet dans son *Histoire..... du sacrement de l'Eucharistie* (II-521), présente les mêmes caractères. C'est ce qui fait dire à Mgr Barbier de Montault, que « le thème iconographique de la messe de St Grégoire se rapporte uniquement à l'apparition du Christ *de Pitié* à St Grégoire, alors qu'il disait la messe sur le mont Cœlius. » (*Le règne de* JÉSUS-CHRIST, 1884, p. 109.)

Il est, je ne l'ignore pas, un autre prodige, relatif également à la présence de Notre Seigneur dans la sainte Eucharistie, que relatent divers historiens de St Grégoire.

Le Saint, dit-on, distribuant la sainte Communion au peuple, allait donner l'hostie à une femme, lorsqu'il la vit sourire d'un air incrédule. L'ayant interrogée, il obtint d'elle cette réponse que, ayant elle-même pétri la pâte dont ce pain était fait, elle ne pouvait croire qu'il fût changé au corps et au sang de Notre-Seigneur.

St Grégoire fit reporter l'hostie sur le corporal par le diacre qui l'assistait, et, s'étant mis en prières, obtint un miracle public pour convaincre cette femme et ranimer la foi de son peuple. L'hostie consacrée se montra sur le corporal en forme de chair visible pour tous les assistants. (Corblet, *loc. cit.* 522.)

Serait-ce dans ce miracle qu'il faudrait chercher le sujet de notre miniature? J'en serais surpris. Une femme, à vrai dire, figure au premier rang de l'assistance ; mais est-il vraisemblable, je le demande, que l'artiste ait ainsi rompu avec une tradition constante comme l'était l'interprétation du miracle du Mont Cœlius ?

De plus — et même en supposant qu'il ait pu déroger à l'usage généralement admis, — ne serait-il pas bien surprenant qu'il n'ait pas fait figurer dans sa composition quelque marque, la *tiare*, par exemple, qui permît de reconnaître la dignité de l'officiant ?

Dans toutes les représentations de la Messe de St Grégoire, le souverain pontificat du Saint est caractérisé par une tiare, généralement placée du côté de l'épître ; le missel étant posé du côté de l'évangile.

St Grégoire est assisté par un diacre et un sous-diacre ; un ou plusieurs cardinaux, un ou plusieurs prélats, des clercs l'accompagnent.

La très belle et rarissime gravure de Jean Gossaert dont je joins ici la reproduction — c'est la troisième de celles dont j'ai parlé plus haut, — est un type complet de la Messe de St Grégoire. Je dois de l'avoir connue à M. Jean Masson, qui en est le possesseur, et qui a bien voulu m'autoriser à la faire photographier en vue de ce travail

Elle a pour dimensions : H. 0,36 cent., L. 0,53 cent., les marges non comprises. On lit au bas :

Joannes Mabuge, inv. Mart. vanden Enden excud. Antuerpiæ.

On pourrait se reporter aussi à la magnifique lettre ornée, tirée d'un manuscrit du XVe siècle, appartenant à la Bibliothèque de M. Didot, qui représente cette même messe de St Grégoire, avec tous ses détails. Elle a été reproduite notamment à la p. 479 de la *Vie de JÉSUS-CHRIST*, par Louis Veuillot. (Paris, Firmin Didot, 1875.)

Dans la miniature ou le bois qui nous occupe, rien de semblable.

L'assistance se compose de laïques : un seul clerc se trouve confondu dans le groupe placé du côté de l'épître ; le seul ecclésiastique que nous voyons, outre ce clerc, est un chanoine qui assiste le célébrant.

Je ne puis donc croire, en résumé, que nous soyons en présence d'une scène se rattachant à la vie de St Grégoire.

Examinons maintenant l'hypothèse d'une représentation du miracle de Douai.

Sur la miniature, objet de la présente étude, le Christ est figuré sous l'aspect d'un enfant, de traits un peu vieillots, j'en conviens : ceci est affaire d'exécution ; mais son visage imberbe, ses cheveux courts, sa complète nudité, l'absence des stigmates, me semblent des indices probants sur ce point. Or, suivant le récit de Thomas de Cantimpré, témoin oculaire du miracle de Douai, ce fut surtout sous les traits d'un enfant que JÉSUS-CHRIST se manifesta aux assistants, lors de ce prodige.

« Dans la commune de St-Léger (Con de Croi-« silles, Arr. d'Arras, Pas-de-Calais) se trouvent, « m'écrit M. Dechristé, de très beaux bas-reliefs « en marbre blanc, provenant de la collégiale « St-Amé de Douai et représentant les trois ap-« paritions de Notre-Seigneur dans lad. collé-« giale en 1254. L'un de ces bas-reliefs offre « l'image du Sauveur sous la forme d'un enfant. »

« Dans le livre du F. Choquet, dominicain, « imprimé à Douai en 1628, intitulé : *Sancti « Belgii ordinis Prædicatorum*, on représente « (p. 29) le bienheureux de Cantimpré à genoux « devant l'Enfant JÉSUS paraissant sur l'autel. »

Thomas de Cantimpré ajoute qu'une affluence du peuple se porta dans la collégiale pour être témoin du miracle ; ce qui concorde bien avec l'assistance *laïque* que je viens de signaler.

« Remarquons, m'écrivait encore M. Dechristé, « que le bienheureux Thomas de Cantimpré, « témoin oculaire et narrateur du miracle, fut « religieux au couvent des dominicains de Lou-« vain », qu'il fut évêque suffragant de Cambrai dont Bruxelles comme Douai relevait à cette époque.

« Liége, Anvers, Louvain, Douai... Pays-Bas ! » Qu'y a-t-il de surprenant à ce que le prodige de St-Amé ait acquis une grande notoriété dans toute cette contrée ?

Enfin, le chanoine placé à la droite de l'officiant semble à M. Dechristé avoir été destiné à rappeler les chanoines de St-Amé, dans la collégiale desquels le miracle eut lieu.

Malgré ces motifs, auxquels l'autorité de M. Dechristé, si compétent pour tout ce qui touche à l'iconographie du miracle de Douai, donne un poids particulier, je n'ose, je l'avoue, me prononcer pour l'affirmative.

Toul est ville de Lorraine, Pierre Le Rouge de Chablis était Bourguignon ; Bourgogne et Lorraine, quels que fussent leurs princes et leurs relations avec les Pays-Bas, étaient bien loin de Douai ! Quelle raison pour Pierre Le Rouge d'avoir illustré le missel de Toul de la représentation d'un miracle dont le théâtre avait été si éloigné ?

Il est une dernière hypothèse, et c'est celle à laquelle je me rallierais le plus volontiers, — c'est que cette miniature représente le St Sacrifice de la Messe *d'une manière générale* et sans qu'il faille chercher à l'expliquer en la rapprochant de tel ou tel miracle eucharistique.

L'attitude du célébrant fléchissant le genou et paraissant tenir entre ses doigts le corps du Sauveur, rappelle évidemment celle du prêtre au moment de l'élévation. Il semble que la Victime du salut soit sur le point d'être élevée vers le ciel et présentée en holocauste à son Père, qui paraît, environné d'anges, au-dessus de l'autel : apparition dont les récits du miracle de Douai ne font aucune mention, non plus, d'ailleurs, que ceux des miracles de St Grégoire.

Je pense donc, en résumé, qu'il faut voir seulement dans la miniature de M. Pierre Ansart, comme dans le bois dont il est la copie, une pieuse représentation destinée à placer sous les yeux des chrétiens la divine réalité du sacrifice de l'au-

tel. C'est un sujet dont les missels du XVIe siècle offrent de nombreux exemples sous de multiples variantes.

Robert GUERLIN,
Président de la Société des Antiquaires de Picardie.

Trésor d'Antoing (Belgique).

LE mercredi 7 août 1895, grâce aux bons soins de la Société historique de Tournai, les congressistes réunis dans cette ville faisaient une excursion à Fontenoy, Antoing et Belœil.

La petite ville d'Antoing offre à la curiosité du visiteur son château et l'église. Cette dernière est moderne, mais conserve encore une partie du *mobilier ancien*, dont M. le curé nous a fait les honneurs avec la plus parfaite obligeance. Nous ne parlerons ni des chandeliers en bois du XVe siècle, en forme de colonnettes, qui proviennent sans doute de l'ancienne clôture de chœur, ni de l'immense ostensoir en argent, qui étonne plus par ses dimensions que par le bon goût (XVIIe siècle) ; ni des deux grands chandeliers de laiton avec pupitre pour la lecture de l'épître et de l'évangile, œuvre de Guillaume Lefebvre, fondeur tournaisien (1442). Deux œuvres plus modestes, mais intéressantes, ont attiré notre attention et nous ont retenu dans l'église.

Elles sont reproduites sur la planche ci-jointe, d'après une photographie, que M. C. Lefebvre, de la maison Desclée, a bien voulu tirer pour nous. Qu'il reçoive ici l'expression de notre reconnaissance !

L'une représente une pixide ou ciboire, en cuivre doré, ciselé. Le pied est rond, la tige cylindrique, le nœud sphérique aplati, la coupe hémisphérique. Sur les bords de la coupe et du couvercle est gravé un léger ornement courant. Il est surmonté d'un crucifix.

En France, généralement, on se contente de placer une croix sur les vases sacrés ; en Belgique, nous l'avons constaté en visitant les églises de Tournai, ils sont toujours surmontés d'un Christ en croix. La pixide d'Antoing mesure 0.23 c. de hauteur. Elle date du XVe siècle. C'est simple, mais gracieux. Le couvercle fermait autrefois par une charnière, c'était là, croyons-nous, un arrangement postérieur. Selon l'abbé Corblet (1), c'est M. Boudon (2), archidiacre d'Evreux, au XVIIIe siècle, qui inventa les ciboires à charnière, afin de placer le couvercle sous le menton des fidèles, en distribuant la sainte communion.

L'Église réprouve cette innovation contraire aux rubriques et inutile en pratique. Pour prévenir les accidents, il y a la touaille ou nappe de communion, ou encore l'usage du plateau, comme nous l'avons vu pratiquer à Aix-les-Bains en Savoie.

Ampoule et pixide de l'église d'Antoing

Le second objet nous arrêtera plus longtemps c'est une ampoule d'argent et son étui de même métal, connue sous le nom d'ampoule de la *manne* de saint Nicolas.

Avant de décrire l'objet que possède aujourd'hui l'église d'Antoing, il ne sera pas inutile de rappeler ce que l'on entend par la manne de saint Nicolas.

On appelle manne la liqueur odorante, l'huile parfumée qui sort du tombeau ou du corps des saints. On nomme *myroblites* les saints en faveur

1. *Histoire du Sacrement de l'Eucharistie*, t. II, p. 300.
2. M. Boudon est en grande vénération. A Marbeuf (Eure), on montre comme une relique une chasuble qui lui a appartenu.

desquels Dieu opère ce miracle. Le plus célèbre est saint Nicolas. Le miracle se manifesta aussitôt qu'il fut mis en sa sépulture. A Myre, cette huile, par une permission divine opéra des prodiges.

Plus tard, par crainte de profanation de la part des Turcs, saint Nicolas fut transporté à Bari, en Italie, où son corps distille toujours une liqueur précieuse qui a rendu son pèlerinage fort célèbre (1). Mgr Barbier de Montault, en décrivant le trésor de l'église de Bari, s'est longuement étendu sur le miracle de la manne ; il l'a fait avec toute l'érudition qu'on lui connaît, multipliant les textes et les citations (2). Il est inutile de les répéter.

Nous préférons donner des textes nouveaux qui n'ont pas été cités par le savant prélat. Dans une hymne ancienne nous lisons :

Tumba quippe hujus
Sacri liquore
De olei manat
Ægros et sanat.

Ms. de Stuttgardt, Brev. n° 98.

Une vieille prose disait :

Tumba illius oleum emanat : quasi debilis delinitur aliquis, recedit incolumis.

Ms. de Stuttgardt, n° 20.

Dans une autre prose tirée d'un manuscrit de Saint-Gall, n° 380, nous trouvons ces paroles significatives :

Ejus e tumulo profluum
Sanat languidulos oleo.

Par les textes que nous avons déjà cités, on voit les propriétés miraculeuses de l'huile de saint Nicolas. Voici un répons très populaire au XIIIe siècle qui résume fort bien ces propriétés. Nous croyons à propos d'en donner le texte latin et la traduction.

Répons : Ex ejus tumba marmorea sacrum resudat oleum quo liniti sanantur cæci: Surdis auditus redditur ; et debilis quisque sospes regreditur. ℣ Catervatim ruunt populi cernere cupientes quæ per eum fiunt mirabilia.* Surdis auditus redditur : et debilis quisque sospes regreditur.*

« De son tombeau de marbre découle une huile sacrée, qui guérit les aveugles dont les yeux en sont oints, * rend l'ouïe aux sourds, et remet en santé tous ceux qui sont débiles. ℣ Les peuples courent en foule, empressés de voir les merveilles qui se font par son entremise. * Cette huile rend l'ouïe aux sourds et remet en santé tous ceux qui sont débiles. »

Dans une antienne également fort ancienne nous lisons ces paroles non moins significatives : *nam ex tumba ejus oleum manat, cunctosque languidos sanat.*

Donnons encore pour finir deux citations. La première est empruntée à l'hymne : *Pange lingua Nicolai-Præsulis præconium.* Nous y trouvons la strophe suivante :

Quæ sit virtus charitatis
Hoc præsenti sæculo,
Oleum declarat satis,
Quod manat de tumulo ;
Et dat munus sanitatis,
Imploranti populo.

La seconde citation est empruntée à Adam de Saint-Victor. Dans une belle séquence consacrée à la gloire de saint Nicolas il célèbre ainsi l'huile miraculeuse :

Ex ipsius tumba manat
Unctionis copia :
Quæ infirmos omnes sanat
Per ejus suffragia.

Il serait facile de trouver encore d'autres témoignages dans les anciennes liturgies, mais ce serait forcément nous exposer à des redites. Le prodige de la manne, si bien célébré par les auteurs du moyen âge, se continue encore de nos jours.

Dans l'article que nous avons déjà cité et auquel nous renvoyons, Mgr Barbier de Montault a décrit la cérémonie de la récolte de la manne. Elle se fait par les soins de quatre chanoines qui vêtus de l'étole et du surplis, procèdent chaque matin à cette opération (1).

Nous ne pouvons parler de la manne de saint Nicolas sans dire un mot de la fausse manne. Le

1. Après le transfert du corps de saint Nicolas à Bari, Myre a perdu de sa célébrité, mais a continué cependant à recevoir la visite des pèlerins. Saint-Nicolas d'Amiens avait une confrérie très ancienne. Le pèlerin qui revenait de Myre était introduit dans l'église par ceux qui avaient fait le même voyage ; on lui mettait sur la tête une couronne d'argent doré, et pendant une année, il portait le nom de roi de la confrérie. (Millin., *Ant. nation.*, t. V.)

2. Cf. *Revue de l'Art chrétien*, année 1883, p. 298 et suiv.

1. *Revue de l'art chrétien*, année 1883, p. 307.

fait est peu connu et mérite d'être signalé. La fausse manne de saint Nicolas est un poison à l'usage des francs-maçons, employé d'abord par une vieille mégère nommée Toffana et, à cause de cela, appelé *Aqua Toffana*. L'empoisonneuse découverte a été exécutée. Son toxique est fabriqué aujourd'hui par un pharmacien franc-maçon de Palerme et s'appelle : *Manna di san Nicola di Bari* (1).

On nous pardonnera cette digression peut-être un peu longue. Nous arrivons à la description de l'ampoule d'Antoing. C'est une fiole en argent renfermée dans un étui de même métal. La fiole a la forme ordinaire des ampoules. Elle mesure 0,7 cent. de hauteur. Elle est renfermée dans un étui également en argent, de forme pyramidale, à surfaces plates avec renflement à la base. Le pied est rond. Un crucifix surmonte l'étui. Dans le bas un oculus, garni d'un verre, permet de voir la fiole. Une clavette ferme l'étui en haut. Il s'ouvre en deux comme un diptyque pour enlever l'ampoule.

Une crête contourne l'étui et dissimule la fente de l'ouverture. Sur chaque face un sujet est gravé. D'un côté c'est saint Nicolas avec le baquet traditionnel et les trois enfants. L'artiste a, comme on le voit, choisi le trait le plus populaire de la vie de saint Nicolas et le plus connu en iconographie (2).

Sur l'autre face est représentée la sainte Vierge, debout, tenant dans ses bras l'enfant JÉSUS. Le choix du sujet n'est pas arbitraire et nous donne ici un précieux renseignement. Il y avait autrefois à Antoing deux églises, l'une qui était la paroisse dédiée à saint Pierre et démolie en 1809 ; l'autre, qui était collégiale, dédiée à Notre-Dame, se trouvait dans l'enceinte du château. Elle servit d'église paroissiale jusqu'à la construction de l'église actuelle. Le reliquaire de saint Nicolas provient assurément de cette seconde église.

1. Cf. Mgr Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. IX, p. 390.

2. Il était si célèbre au moyen âge qu'il a fait le sujet d'un mystère au XIIIe siècle. On le trouve dans un manuscrit de Saint-Benoît sur Loire.— Après la résurrection des trois clercs, le peuple chantait le *Te Deum*. — Le manuscrit porte : *Et post omnis chorus dicat : Te Deum laudamus*. Beaucoup de mystères au moyen âge se terminaient par ce cantique de joie.

Achevons la description. Marie et saint Nicolas ont la tête couronnée du nimbe en rayons. Les sujets sont gravés en creux, les ombres sont indiquées au moyen de hachures. L'étui mesure 0,14 c. de hauteur. Il est difficile de bien préciser l'époque de ce reliquaire. Il peut dater de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle. Malheureusement il est vide de la précieuse liqueur. Comment est-il venu dans le trésor de l'église Notre-Dame ?

Toutes les archives, ayant malheureusement été anéanties lors de la Révolution française, on ne peut répondre positivement, mais on peut supposer avec vraisemblance qu'il a été rapporté par quelque seigneur. « A l'époque des croisades, nous écrit M. le curé d'Antoing, plusieurs seigneurs du lieu allèrent en Terre sainte et rapportèrent des reliques d'Orient. » A une époque plus rapprochée, un de leurs descendants fit sans doute le pèlerinage de Bari et rapporta l'ampoule de la manne qui vint prendre place parmi les reliques que possédait déjà sa chapelle.

Le seigneur d'Antoing qui fit ce pèlerinage, n'était pas le premier de sa nation. Au XVe siècle, un riche flamand, Georges Languerant, se rendit à Bari.

Il a laissé le récit de son voyage ; décrivant l'autel du grand thaumaturge il s'exprime ainsi : « Là dessoubz est le corps dud. saint Nicolas, lequel rend lad. huylle, laquelle s'appelle manne, de laquelle on en donne à cescun pélerin une ampoulette dont pour ma part je trouvai la manière d'en avoir trois (1). »

Après avoir décrit l'ampoule d'Antoing, il nous paraît utile, à titre de comparaison, de citer quelques objets similaires. La cathédrale de Tournai possède une magnifique croix-reliquaire du XIVe siècle que M. Soil décrit ainsi :

« Croix-reliquaire à double traverse, en bois garni d'argent doré et orné de pierreries et de rinceaux de feuillages estampés... elle contient de l'huile de saint Nicolas de Bari (2). »

Dans l'église Saint-Nicolas, à Gand, se trouve « une bouteille de verre de Venise renfermant de l'huile du tombeau de St Nicolas (3) ».

1. Didron, *Annal. arch.*, t. XXII, p. 140.

2. *Journal archéologique en 1895*, p. 150.

3. L. Cloquet, *L'excursion de la Gilde en 1875*, p. 6.

Dans un ancien inventaire de l'abbaye de Saint-Amand on lit : *Item est capsula argentea in altum protensa cum catenula et annulo, et in superiore parte rotunda ; in qua continentur hæ reliquiæ : de oleo* SANCTI NICOLAI, etc. (1). »

Il y a en Lorraine une église particulièrement célèbre, c'est celle de Saint-Nicolas-de-Port. Elle possède de la manne du thaumaturge. Voici ce que nous écrit à ce sujet M. Carrier, curé de la paroisse.

« Notre musée religieux possède trois récipients de la manne de saint Nicolas.

1° Une chopinette en vermeil, à panse rebondie, montée sur pied court et rond et fermée par un couvercle surmonté d'une croix. Deux anses élégantes ornent les côtés de l'urne qui a été exécutée il y a 40 ans. Elle renferme un tube de cristal rempli de la manne de saint Nicolas.

2° Un gracieux reliquaire gothique, doré, ayant la forme d'un clocheton, au pied très élevé. La manne est apparente dans un long tube de cristal placé au centre du reliquaire.

3° Un petit coffret de bois précieux, décoré de figures d'ivoire et de plaques d'argent renfermant une fiole plate à l'effigie de saint Nicolas et remplie de la manne. » Tous ces objets sont modernes.

Saint Nicolas de Myre n'est pas le seul saint myroblite.

Nous pourrions en citer plusieurs, entre autres sainte Catherine, dont l'huile miraculeuse était, comme celle de saint Nicolas, conservée dans des ampoules. Il y en avait une autrefois dans le trésor de la cathédrale de Tournai. « Art. 11. *De oleo sanctæ Catharinæ ossibus et altari ejusdem* » (Inv. de la cath. 1661) (2).

Le même miracle est rapporté dans la vie de sainte Élisabeth de Hongrie. « Dès le lendemain matin, en ouvrant la châsse scellée du sceau des évêques, où reposait le saint corps, on la trouva inondée d'une huile extrêmement subtile et délicate, et qui répandait un parfum semblable à celui du nard le plus précieux. Cette huile coulait goutte à goutte des ossements de la Sainte, comme une bienfaisante rosée du ciel ; à mesure qu'on recueillait ces gouttes ou qu'on les essuyait, il en reparaissait aussitôt d'autres presque imperceptibles, et formant comme une sorte de transpiration vaporeuse (1). »

Le miracle de la manne n'appartient donc pas exclusivement à saint Nicolas, mais pour certains personnages la merveille n'a lieu qu'en passant et n'est connue que par le souvenir des temps anciens ; pour saint Nicolas elle se renouvelle constamment. Ce qui distingue le prodige de l'évêque de Myre, c'est sa permanence et sa continuité.

Le miracle de la manne n'est pas inconnu en iconographie.

En voici deux exemples.

Le premier est tiré d'un vitrail de la cathédrale de Bourges. La scène se passe dans un édifice roman à deux travées. On voit un tombeau adossé à un mur, une lampe brûle (2) au-dessus du sépulcre; au-dessous est une vasque pédiculée remplie de la manne, figurée par des vagues dorées ; deux personnages nus jusqu'à la ceinture sont à genoux et tendent les mains vers la vasque ; derrière, un prêtre bénit d'une main et de l'autre tient un livre (3). Ce vitrail date du XIIIe siècle.

Le second est un tableau du Musée de Cluny. Il est ainsi décrit au catalogue : « n° 1676. — Cérémonie mystique. Peinture sur bois à fond d'or, d'école italienne. — XVe siècle.

L'objet de la cérémonie paraît être la distribution aux fidèles d'une liqueur ayant touché les reliques d'un saint, dont le corps, placé sous l'autel, est mis, par le moyen d'un tube, en communication avec une vasque taillée dans la table. C'est dans cette vasque qu'un personnage debout sur les degrés, prend avec une sorte de cuiller ou de pinces, les reliques objet de la vénération des fidèles. — H. 0,42, l. 0,51. »

Il y a une inexactitude dans cette description. Rectifions et complétons : ce n'est pas une liqueur qui a touché le corps du saint, dont on fait la distribution, mais bien une liqueur qui découle du corps même. Un prêtre en aube parée tient un livre et prie. Il est placé du côté de l'épître.

1. *Inv. des reliques et objets de la sacristie de l'abbaye de Saint-Amand 1513*, publié par l'abbé Deslive.

2. Publié dans le *Bulletin de la Société historique de Tournai*, année 1886, p. 302.

1. Montalembert, *Hist. de Ste Élisabeth de Hongrie*, tom. II, p. 256.

2. L'usage de faire brûler des lampes devant le corps des apôtres, des martyrs et des saints remonte à la plus haute antiquité.

3. Cf. PP. Martin et Cahier, *Vitraux de Bourges*, pl. XXVII, fig. K.

Deux acolythes portent des flambeaux (1) comme marque de respect. Des fidèles se tiennent avec des écuelles pour recevoir le précieux liquide. Le prêtre qui extrait la manne est aussi en aube parée. L'instrument qu'il tient à la main est bien une cuiller et non des tenailles impropres à son opération. La scène se passe dans une église.

Le chanoine MARSAUX.

Note relative à l'ostensoir de Fénelon.

ON dit que les erreurs historiques sont de toutes les plus aisées à répandre et les plus difficiles à détruire. Nous en avons une preuve dans la facilité avec laquelle le chanoine Corblet, dans son *Histoire du sacrement de l'Eucharistie*, rejette comme invraisemblable le don fait par Fénelon à sa cathédrale du fameux ostensoir d'or.

Nous lisons, en effet, avec surprise dans ce savant ouvrage, tome II, XVIIe livre, *Des vases eucharistiques*, chapitre VIIIe, *Des ostensoirs*, page 325, ces lignes : « D'Alembert a raconté « que Fénelon, après la condamnation de son « livre des Maximes des Saints, avait fait exécu- « ter pour sa cathédrale un soleil d'or porté par « deux anges qui foulaient aux pieds plusieurs « livres, sur l'un desquels était le titre du sien. Il « a été démontré que le prélat n'a point eu pour « but d'éterniser son repentir et que le sujet en « question n'a jamais existé que dans l'imagina- « tion de d'Alembert. » En note, au bas de la page, on lit : « Servois, *Observations sur le soleil d'or, offert par Fénelon à l'église de Cambrai.* » Ces lignes sont, en effet, textuellement extraites d'une brochure publiée sous ce titre par l'abbé Servois, vicaire-général de Cambrai.

Nous sommes très surpris que le savant auteur de l'*Histoire du sacrement de l'Eucharistie* ait accepté si facilement, et publié sans restrictions, sans observations ces lignes de l'abbé Servois.— Car c'est bien légèrement que ce vicaire-général de Cambrai nie l'existence d'un fait, d'une chose qui ont été vus, examinés, contrôlés par des contemporains, lesquels nous ont laissé par écrit leurs témoignages affirmatifs.

Ou bien, ces témoignages d'hommes considérables par leur caractère et leur situation ont été ignorés du savant chanoine, ou bien la position officielle de l'abbé Servois lui en a imposé. La première hypothèse est difficile à admettre, — car l'apparition des *Observations* de l'abbé Servois fut suivie d'une réfutation péremptoire qui a pour titre: *Dissertation sur l'ostensoir d'or, offert par Fénelon à son église métropolitaine.* Cette dissertation eut plusieurs éditions. — Elle fut en outre insérée par l'éditeur de la *Correspondance de Fénelon* à la fin du tome IIe, édition de 1829. — Reste donc la deuxième hypothèse.

Cette *Dissertation* s'appuie sur un certain nombre de témoignages considérables. Nous demandons aux lecteurs de la *Revue* la permission d'en mettre quelques-uns sous leurs yeux. Mais il nous semble bon de rappeler les causes qui amenèrent Fénelon à donner le fameux ostensoir à sa cathédrale, et à *éterniser son repentir.*

La haine de ses ennemis ne désarma jamais complètement et toujours elle s'efforça de jeter des nuages et de faire naître des doutes sur l'étendue de la soumission du grand archevêque qui en appelait vainement aux témoignages publics et authentiques de sa soumission. Bien plus, en 1712, le cardinal de Noailles osait renouveler les mêmes insinuations malveillantes et calomnieuses dans un mémoire présenté à Louis XIV et qu'il avait l'indélicatesse de répandre dans le public sans attendre l'agrément du roi. — Nous n'hésitons pas à trouver dans ces attaques réitérées le motif du don fait en juin 1714, par Fénelon à sa cathédrale d'un ostensoir d'or tel que le décrit d'Alembert. Dans la pensée du grand archevêque, ce devait être le témoignage visible, palpable et permanent de sa soumission complète au jugement du St-Siège.

Il est certain par la correspondance de Fénelon, qu'il offrit à sa cathédrale un ostensoir. Le 1er juin 1714, il écrivait à son neveu, l'abbé de Beaumont : « Le Soleil est venu en poste : il est « fort beau ; nous l'avons admiré. Un quelqu'un « ne savoit lequel des deux côtés étoit le devant « et le derrière — *Barbarus has segetes !...* » (*Corresp. de famille*, lettre 182, tome II, page 251, édition de 1829.) — D'autre part, les registres du

1. C'est encore aujourd'hui la règle de l'Église d'allumer des flambeaux pour l'exposition des reliques.

chapitre métropolitain de Cambrai mentionnent à la date du 25 septembre 1717, un soleil d'or pur donné par M. l'archevêque de Fénelon. Or, la tradition locale unanime et constante a toujours, avant comme après la Révolution, identifié le *Soleil d'or* offert par Fénelon avec l'*ostensoir d'or* qui se trouvait à l'ancienne église métropolitaine et qui présentait la figure de la Religion (ou de la Foi) soutenant au-dessus de sa tête un soleil et foulant aux pieds plusieurs livres, dont l'un portait le titre : *Maximes des Saints.* Cet ostensoir a été vu, tenu, attentivement examiné, soigneusement décrit par des témoins nombreux, considérables, absolument dignes de foi.

Parmi ces témoignages importants nous faisons choix de quatre que nous citerons *in extenso.*

Le premier que nous invoquons est celui d'un contemporain de Fénelon, Languet, élevé au siège de Soissons en 1715 ; transféré à Sens où il mourut en 1753. Il écrit dans les « *Mémoires pour servir à l'histoire de la fondation de la maison de St-Louis à St-Cyr, et à celle de Me de Maintenon, son institutrice* (1) », page 624 : « Il (Fénelon) fit présent dans la suite à son église métropolitaine d'un riche vase pour l'exposition du St-Sacrement *que j'ai vu dans le trésor de cette église.* On y voit un ange qui tient en ses mains le soleil qui contient la Ste Hostie et foule de son pied plusieurs livres réprouvés de l'Église ; et sur un de ces livres est gravé le titre de celui de l'archevêque de Cambrai : *Maximes des Saints.* »

Le cardinal Maury, dans les notes jointes en 1810 à la nouvelle édition de l'éloge de Fénelon, s'exprime ainsi : « Quelques mois après son adhésion au bref du Pape qui venait de le condamner, Fénelon voulut perpétuer dans sa métropole le souvenir de son entière soumission au jugement du St-Siège. Il fit présent à son église d'un très bel ostensoir en vermeil. L'ange, qui en formoit la tige, soutenoit avec ses deux mains élevées la gloire où le St-Sacrement étoit renfermé et fouloit aux pieds sur le socle plusieurs livres hérétiques dont on lisoit aisément les titres. Parmi ces ouvrages de Luther, de Calvin, etc., Fénelon fit placer un volume intitulé : *Les Maximes des Saints. J'ai tenu entre mes mains en 1789, et j'ai examiné à loisir cet ostensoir dans la sacristie de l'église de Cambrai.* » (A la suite de l'*Essai sur l'éloquence de la chaire* — Éd. de 1810 — T. II, page 621.)

L'abbé de Calonne, qui avait été vicaire-général du prince Ferdinand de Rohan, dernier archevêque de Cambrai avant la Révolution, s'exprime ainsi qu'il suit dans une lettre adressée au rédacteur de l'*Ami de la Religion et du Roi :*

« Trois-Rivières, au Canada, 2 Juin 1820.

MONSIEUR,

J'ai lu dans le 574e N°, tome 22e de votre précieux journal, l'article concernant l'ostensoir donné par M. de Fénelon à son église métropolitaine. Je m'estime heureux d'être parvenu à l'âge de 78 ans pour contribuer à éclaircir une difficulté, dont la solution est essentielle, selon moi, à la mémoire de ce prélat, dans un des événements de sa vie qui lui fait le plus d'honneur ; savoir : la sincérité de sa soumission à sa condamnation ; sur laquelle l'autorité d'un autre grand prélat pourrait laisser des doutes.

Mon témoignage est isolé, mais il me paraît devoir prévaloir sur tous les autres, même sur celui des 23, cités dans votre feuille. Je laisse au public d'en juger.

J'ai été vicaire-général, official et chanoine de Cambrai sous MM. de Choiseul, de Fleury et le prince Ferdinand ; j'ai eu le bonheur de porter cet ostensoir en procession ; mais ce qui est le plus concluant, je l'ai examiné à loisir, avec calme et soin dans la sacristie ; je l'ai considéré avec un œil d'autant plus attentif et plus critique que j'étais bien informé des soupçons qu'on avait conçus si légèrement sur le mandement de M. de Fénelon.

J'atteste que cet ostensoir d'or pur représentait la Religion, portant dans une main le soleil élevé au-dessus de sa tête, foulant aux pieds plusieurs livres, parmi lesquels il y en avait un sur le couvercle duquel, et non sur le dos, on lisait en toutes lettres : *Maximes des Saints.*

Quant à la véracité, je crains Dieu et regarde mon tombeau ouvert devant moi ; quant au défaut d'une vieille mémoire, on ne l'alléguera pas, quand on saura que je n'ai jamais lu Bossuet, depuis longtemps une de mes lectures les plus habituelles, sans me rappeler l'ostensoir. M. le

1. Manuscrit naguère conservé au grand-séminaire de Versailles, actuellement aux archives départementales de Seine et Oise.

cardinal de Bausset, pour qui j'ai une profonde vénération, trouve que l'intention qu'on prête à Fénelon s'accorde mal avec la simplicité de son caractère. J'avoue que je ne sens ni ne comprends comment un monument d'humilité chrétienne puisse discorder avec la plus grande simplicité habituelle. Je ne vois ici que la réponse la plus simple, la plus modeste, la moins équivoque et la plus durable qu'on pût donner à tous les raisonnements et à toutes les assertions contraires.

L'abbé de Calonne
maintenant directeur des Ursulines
de Trois-Rivières, au Canada.

A la suite de M. l'abbé de Calonne, voici ce que dit un autre témoin, le dernier auquel nous faisons appel, M. le chanoine de Carondelet, dans une lettre adressée à M. le chanoine Evrard — tous deux chanoines de l'ancienne métropole de Cambrai.

Le Quesnoy, le 5 janvier 1826.

En réponse, M. et anc. Conf., à votre lettre du 2 courant, j'ai l'honneur de vous déclarer que ma mémoire (d'accord à cet égard avec les notes et renseignements que j'ai recueillis dans le temps), me rappelle parfaitement d'avoir eu, deux fois, en main, et d'avoir attentivement examiné l'ostensoir donné à notre église métropolitaine par M. l'archevêque de Fénelon. Cet ostensoir d'or pur, du poids, disait-on, et de la valeur de douze mille francs, représentait (sous l'emblème d'un ange portant dans ses mains un soleil élevé au-dessus de sa tête), la Vérité foulant aux pieds et foudroyant plusieurs livres inégalement placés l'un sur l'autre, c'est-à-dire trois volumes, dont la couverture du dernier avait au-dessus pour *intitulé* les quatre mots suivants en deux lignes *des maximes des Saints*. Voilà tout ce que je puis vous certifier à ce sujet. Je désire que ce bien simple renseignement sur un fait aussi connu, vous satisfasse ainsi que vos érudits... et mette fin à toutes vos laborieuses dissertations.

Agréez les assurances des sentiments bien sincères avec lesquels j'ai l'honneur d'être

Votre très humble et obéissant serviteur
Albert de Carondelet, ancien chanoine de la métropole de Cambrai (1).

1. L'original de cette lettre appartient à M. le Cte de Vendegies, de Cambrai, qui a bien voulu nous le communiquer.

Après avoir pris connaissance de ces divers témoignages, si forts et si probants, le lecteur estimera certainement, comme nous, qu'il était utile de rectifier l'erreur involontairement commise par l'auteur de l'*Histoire du Sacrement de l'Eucharistie.*

Nous n'ajouterons plus qu'un mot. — L'ostensoir de Fénelon n'existe plus. — Lors de la grande et lamentable liquidation opérée par Joseph Lebon, durant la Terreur, à Cambrai comme à Arras, il a eu le sort de toutes les autres richesses artistiques que les siècles précédents avaient déposées à la métropole de Cambrai. — Bien plus, de cette métropole elle-même il ne reste pas une pierre.

En MDCCCL, le cardinal Giraud, archevêque de Cambrai, coordonnant les descriptions relatées plus haut, a fait exécuter en vermeil une reproduction du fameux ostensoir ; c'est elle que l'on voit actuellement à la sacristie de la nouvelle église métropolitaine de Cambrai.

A. S.

Découverte d'anciennes mosaïques chrétiennes.

On nous écrit d'Italie :

LA cité de Vicence honore deux martyrs, les saints Félix et Fortunat. L'église qui leur a été consacrée a été plusieurs fois remaniée, mais les parties essentielles de la construction sont du XIIe siècle, ainsi qu'il résulte de plusieurs inscriptions du temps.

Il y a quelques mois, on fut obligé de lever quelques dalles du sol et de faire des trous pour établir un échafaudage. Ce travail mit au jour des fragments de mosaïques ; on enleva alors les dalles sur une surface d'environ quarante-huit mètres carrés, et on se trouva en présence d'une grande mosaïque de marbre à compartiments posée, selon les endroits, à une profondeur variant de 0,60 m. à 1,45 au-dessous du pavement actuel. La mosaïque, qui ne tient

pas toute la surface découverte, est purement ornementale et consiste en figures géométriques, torsades, sceaux de Salomon, croix à branches égales, étoiles, rosaces, etc., etc., qui n'offrent rien de très particulier.

L'intérêt de la découverte consiste dans les inscriptions.

Voici les cinq qui ont été relevées jusqu'à présent.

ADRIAS CVM SVIS.
FORTVNATVS CVM SVIS

CARPIL...
ET PENETIA
CVM SVIS
EX VOTO

LEONTIVS
ET MARINIAS
CVM SVIS
EX VOTO

SPLENDONIVS
ET IVSTINA C. S.
EX VOTO.

FELIX V. C.
TORIBVS
ET IVNVOLA
C. C. F. F. EX VOTO.

Les lettres sont romaines de la décadence, les cubes de la mosaïque sont carrés et mesurent 1 centimètre ½ de côté ; ils sont de trois couleurs, blancs, noirs et rouges.

Dans la couche de matériaux qui sépare les deux pavements, on a trouvé des fragments de corniches, et de colonnes et même un sarcophage d'enfant avec le squelette, engagé dans la mosaïque.

Il ne paraît pas douteux que la mosaïque et les inscriptions appartiennent à une première église.

Mais de quelle époque sont-elles ?

Dans un document daté de 983, l'évêque de Vicence, Rodolphe, fait mention d'une abbaye élevée *ad honorem sanctorum martyrum Felicis et Fortunati, Viti atque Modesti*, qui avait été en partie détruite précédemment : comme saint Vito a vécu au VIe siècle, la construction de la première église se place entre le VIIe siècle et le IXe. La marge est évidemment très large, mais il faut s'en contenter pour le moment du moins; car il n'est pas impossible que par de nouvelles découvertes on ne soit bientôt mieux renseigné.

GERSPACH.

Un verre doré des Catacombes.

LE Musée Fol, à Genève, possède un fragment de verre doré, qui est ainsi décrit par son fondateur dans *Choix d'intailles et de camées antiques*, Genève, 1876, t. II, p. 265 et figuré pl. LXVII, n° 5 : « Diamètre : 32e. Style chrétien. Fond de calice, tête de St Pierre et de St Paul de profil, avec l'auréole ; devant les Saints on voit P *(pax)* croisé avec les clefs formant X, en dessous Ω allongé et encore en dessous DN *(Dominus Noster)* | I C *(Jesus Christus)*, le tout est doré entre deux feuilles minces de verre opalin, entouré d'un bourrelet de verre bleu saphir. »

La gravure, quoique assez imparfaite, rend mieux compte de l'objet, qui serait un de ces médaillons d'or historiés qui ornaient les patènes eucharistiques de verre bleu : mais je ferai observer que, plus ordinairement, les médaillons se détachent en bleu et non en blanc sur le fond dans lequel ils sont incrustés. Si le fragment est authentique, il faudrait corriger « fond de calice » et lui assigner comme date environ le IVe siècle, plutôt avancé.

Les deux têtes, chevelues et barbues, n'offrent pas de caractéristique assez accusée pour pouvoir distinguer les apôtres l'un de l'autre ; de plus, elles ne sont pas en regard, mais à peu près superposées et de profil, tournées à gauche, celle du spectateur. Cette disposition me paraît suspecte, d'autant plus que le nimbe, bandeau zigzagué, forme comme un ovale au-dessus de la tête, au lieu de l'entourer. Au IVe siècle, ce nimbe ferait exception : quant à sa forme en perspective, elle n'est autre que celle adoptée par la Renaissance.

Le chrisme, composé des deux lettres X P, est si connu que je m'étonne de voir la seconde lettre traduite par *Pax* et la première lettre convertie en deux clefs mises en sautoir. Or, il n'y a pas ombre de clefs, qui feraient ici allusion au pouvoir de

St Pierre. L'*oméga*, qui appellerait aussitôt l'*alpha* dont il n'est jamais séparé, n'est pas, en réalité, une lettre grecque, mais un de ces sigles d'abréviation que l'on dit *arqué* à cause de sa forme particulière. L'inscription est à rebours, parce qu'elle se redressera sur l'empreinte. J'y vois donc sur trois plans, de haut en bas : le chrisme X, puis N ɑ et enfin I C. Il faut alors lire : soit *Xpistus Dominus Iesuc*, soit *Jesuc Dominus Xpistus*. D N ne donne pas deux initiales, et, comme il n'y a qu'un mot, la contraction est indiquée par le sigle. De même I C ne formerait pas deux mots, mais un seul, conformément au monogramme grec, dont l'origine et les transformations sont très connues des archéologues. Mais la composition est encore là non moins insolite. Aussi je considère ce fragment de verre comme apocryphe et l'œuvre d'un faussaire. Il est essentiel de ne pas laisser accréditer une erreur, qui se couvre de l'importance du musée genévois et de la notoriété de son fondateur.

X. B. DE M.

Archives de la Seine-Inférieure.

Nous recevons de M. de Farcy la très intéressante communication qui suit, relativement à une œuvre importante fournie par un fondeur de Dinant, Jean Dubois, à la fin du XIVe siècle à la cathédrale de Rouen : à savoir un aiglier de riche façon, et en sus, une indication aussi fort intéressante sur un aigle acheté au XVe siècle pour la cathédrale d'Angers.

Registre capitulaire de la cathédrale. Années 1393 à 1407. Série G. N° 2119, fol. IX^xx I°. La coppie de la cédule de lesgle.

LUNDI, VIIIe jour de may IIIIxx et saize (1396) marchie fu fait entre Johan du Bois de dinant du lyege et moi Richard de la mote pour leglise de Rouen, c'est assavoir de faire 1 aigle de laton fin pareil a celui du cueur de leglise de Paris Ainssi que bec et le col de laigle seront de meilleur fachon et de meilleur contenanche et aussi les alles seront de meilleur fachon nouvelle et si ara dessoulx la queue de laigle 1 petit lectrin pour les petiz enfans dautel et si fera VI prophètes en lieu de six bestes bas et haut et les ars boutères seront crestes de bonne maniere et si feront et si seront les fourmes costes bouces et nachellees et a autres lieus sera melioracions douvraigne si comme il appartiendra cest marchie fait pour trois cens livres tournois et en est plaigé maistre johan de Tonny.

L'aigle du chœur d'Angers fut acheté 230 livres royaux le 5 juillet 1434.

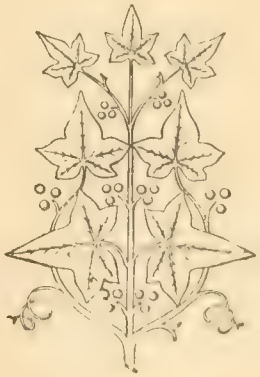
Un inventaire de 1467 le décrit ainsi :

« Unum lectrinum in choro de cupro factum « in modum aquile, cum tribus ymaginibus cir- « cumdantibus pedem et est super tres leones. »

Cet aigle avait des piliers autour de sa colonne principale, et l'une des trois figures était celle de saint Michel, d'après les deux extraits suivants :

1464 Die XXI mensis aprilis solvit Bursarius Johanni Noblet pro resolidatione duorum pillariorum dicte acquille dissolidatorum summam Vs.

1465 Eodem Noblet pro reparando alas ymaginis Sancti Michaelis de acquilá existente in choro ecclesiae. IIs VId.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 9 août.* — M. Héron de Villefosse présente trois photographies, représentant sous diverses formes une statuette d'ivoire, haute de 13 centimètres trouvée en juillet dernier par le R. P. Delattre dans les fouilles qu'il exécute à Carthage. Elle représente une femme coiffée à l'égyptienne, vêtue d'une longue robe, ornée de bandes quadrillées, retenue par une ceinture et terminée par une frange ; les formes ont peu de relief. Le morceau d'ivoire qui forme la statuette, est un cylindre creux, percé au bas de quatre trous destinés à le fixer ; il semble avoir servi de manche à un miroir en bronze qui a été trouvé dans la même tombe, avec divers objets de parure. — M. H. Weil entretient l'Académie d'un quatrième hymne, ou Péan, en l'honneur de Dionysis qui date de la fin du IVe siècle avant notre ère, mis au jour par les fouilles de Delphes. — M. Homolle lit un mémoire dans lequel il rend compte des époques et des causes qui ont amené les diverses reconstructions ou modifications du temple de Delphes.

Séance du 16 août. — M. Homolle, en présentant les relevées du temple de Delphes exécutées par MM. Tournaire et Blot, élèves de l'école française d'Athènes, établit la date de la construction de cet édifice et la manière dont il doit être restitué. Il en résulte, que le temple a été détruit et relevé vers la fin du cinquième siècle ou au commencement du quatrième. Des textes épigraphiques découverts à Delphes, on peut tirer la conclusion, que des travaux très étendus ont eu lieu de 350 à 330 environ. Ces travaux ont porté sur toutes les parties de l'édifice, du *prodomos* à l'*épisthodomos*, sur le portique extérieur, comme sur l'intérieur de la *cella*. — M. Clermont-Ganneau reprend l'étude et l'interprétation des bas-reliefs et de l'inscription bilingue, néo-punique et romaine du mausolée d'El-Amrouni. — M. Collignon lit un mémoire sur une tête en marbre du musée du Louvre, provenant de la collection du sculpteur Jérichau, et acquise en 1883 par le musée. C'est une tête de jeune fille copiée, à l'époque romaine, d'après un original grec en bronze qui paraît appartenir à la première moitié du IVe siècle. Cette œuvre est remarquable par la simplicité élégante de la coiffure et par l'expression de réserve et de recueillement que souligne encore la pose inclinée de la tête. L'original pourrait être une de ces statues-portraits, que la piété des familles consacrait aux abords des sanctuaires. Des dédicaces de statues nous font connaître cet usage.

Séance du 23 août. — M. J. Menant communique le résultat du travail de M. Bossier pour arriver à l'interprétation d'un certain nombre de fragments de tablettes couvertes d'écriture cunéiforme, recueillies par M. Chantre au début de l'exploration que ce dernier allait entreprendre dans le tumulus de Boghaz-Keui. M. Th. Reinach, qui fait ensuite une communication sur la bataille de Magdolos et la chute de Ninive, montre que la bataille de Magdolos, mentionnée par Hérodote et identifiée, jusqu'à présent, avec celle de Mogiddo, racontée par la Bible, a été gagnée par le pharaon d'Égypte Nechao, non sur les Juifs ou les Philistins, mais sur les Assyriens. Cette bataille, qui fut livrée en 608 avant JÉSUS-CHRIST, n'a précédé que de trois ans la chute de Ninive.

Séance du 30 août. — M. Wallon, secrétaire perpétuel, lit une lettre dans laquelle M. Ernest Bœtticher, de Postdam, présente quelques observations au sujet des sept vases trouvés à Carthage par le R. P. Delattre et dont il a été question dans une des précédentes séances. — M. A. de Barthélemy étudie l'origine de la monnaie tournois.

Séance du 6 septembre. — M. Héron de Villefosse communique une lettre de M. Wolfgang Helbig, annonçant la découverte, faite récemment à Rome, d'un monument funéraire sur lequel est représenté un *venator* de l'arène. C'est un jeune homme appuyé sur une lance et tenant dans la main droite une corde ramassée. Il porte une ceinture très large ; il est chaussé de grandes guêtres montant jusqu'aux genoux et soutenues par de larges courroies de cuir ; les souliers sont lacés. Son chien, assis près de lui, a le type des levriers écossais.

Le R. P. Scheil vient de faire l'importante découverte d'un vase apporté de Telloh à Constantinople. L'inscription qu'on lit sur ce petit vase, d'une contenance d'à peu près deux décilitres et demi, donnerait, d'après M. Oppert, la signification chaldéenne du dixième du « cab », qu'on ignorait jusqu'ici. — D'après des textes commerciaux du XXIIe siècle avant l'ère chrétienne, publiés par un jeune savant allemand, M. Meissner, M. Oppert, faisant une communication sur « un dieu banquier et commerçant », pense que ce serait le dieu Soleil adoré dans la ville de Siparra, sur l'Euphrate.

Séance du 20 septembre. — M. Clermont-Ganneau continue sa communication sur les données géographiques relatives à la Palestine contenues

dans la Vie de Pierre l'Ibère. — M. Homolle, présente à l'Académie le relevé du Trésor de Siphnos, et expose les raisons pour lesquelles il croit devoir substituer à ce nom celui de Trésor de Cnide. M. Homolle fait ensuite circuler des photographies représentant les chantiers actuellement exploités et celle des objets de bronze, de céramique, des statues et bas-reliefs en tuf et en marbre récemment découverts. — M. L. Delisle offre de la part des auteurs, MM. F. de Mély et E. Bishop, les trois volumes de leur *Bibliographie générale des inventaires imprimés*. Les dépouillements qu'ils ont exécutés leur ont fait reconnaître environ 7,500 inventaires : inventaires de trésors d'églises ou de châteaux, et d'objets mobiliers de toute nature. Les auteurs ont dressé la liste de ces inventaires en les classant par ordre de pays et par ordre chronologique.

Séance du 27 septembre. — M. G. Julliot, donne lecture d'une travail accompagné de dessins au moyen desquels il a essayé de restituer une façade d'un établissement de Thermes, que les Romains auraient élevé, dans le courant du premier siècle de l'ère chrétienne, sur le sol de la capitale des Senones. Les soubassements des fenêtres sont décorés de bas-reliefs relatifs à des scènes empruntées à des Thermes et à la Gigantomachie. Les couronnements sont des hauts-reliefs représentant des vaisseaux flottants ou des quadriges sortant de la mer, conduits par des génies et portant des divinités. — M. Babelon, fait une communication sur la gravure en pierres fines à l'époque carolingienne. Après avoir démontré que la glyptique était tombée dans une décadence profonde à l'époque mérovingienne, M. Babelon signale une renaissance brillante de cet art, au IXe siècle, sous les successeurs de Charlemagne. Cette renaissance est représentée par divers monuments, entre autres : un grand disque de cristal représentant l'histoire de Suzanne, gravé par ordre de Lothaire II, roi de Lotharingie, et conservé au British Museum ; une intaille du musée de Rouen représentant le Baptême du Christ, et, enfin, un certain nombre de Crucifixions. L'une de ces dernières gemmes a été acquise récemment par M. Babelon, pour le cabinet des médailles. Après le milieu du Xe siècle, la gravure en pierres fines retombe dans la barbarie d'où elle ne sortira de nouveau qu'au temps de Suger.

Séance du 11 octobre.— Le secrétaire perpétuel annonce qu'à la date du 23 octobre, un service funèbre sera célébré à Saint-Germain-des-Prés avec l'assistance de M. Perraud, évêque d'Autun, en mémoire des membres de l'Institut décédés depuis sa fondation. — Le R. P. Delattre, directeur des fouilles de Carthage, annonce qu'il a pu, depuis le mois de mars dernier, ouvrir soixante-quinze nouvelles sépultures puniques et en relever la disposition et le mobilier. Il compte remettre prochainement à l'Académie, pour le Musée du Louvre, plusieurs pièces archéologiques de l'époque punique : masques, figurines, bijoux en or et en argent, éléments de colliers, scarabées, etc.

M. Gauckler, chef du service beylical des antiquités et arts, présente à l'Académie des résultats complets des fouilles qu'il a exécutées depuis deux ans à Oudna, l'ancienne *Uthina*. Ses recherches avaient pour objet l'étude des conditions générales de l'habitation romaine en Afrique aux premiers siècles de notre ère. Elles ont amené la découverte d'une grande villa appartenant à deux riches propriétaires fonciers de la famille des Labierii. Une quinzaine d'autres maisons particulières ont été reconnues et partiellement dégagées dans le même quartier qui devait être habité par l'aristocratie d'Uthina. Aucune n'est postérieure au règne de Constantin, les plus anciennes datent du temps des Antonins. Elles sont toutes construites à peu près sur le même plan que M. Gauckler décrit en détail. Elles sont décorées avec un très grand luxe. Deux belles statues en marbre blanc, plusieurs peintures murales, de nombreux fragments d'architecture, de sculptures et de mosaïques, des centaines de menus objets, poteries, monnaies et bijoux en sont retirés pour être déposés au musée du Bardo. Ce qui distingue surtout les villas d'Oudna, c'est la richesse et la beauté des mosaïques dont elles sont entièrement pavées ; 87 mosaïques à sujets figurés y ont été découvertes. On y voit passer toute la série des sujets habituellement traités par les mosaïstes africains : scènes mythologiques; représentations de divinités, surtout les divinités de la mer ; scènes familières et rustiques tirées de la vie de tous les jours et des documents historiques du plus haut intérêt ; scènes de chasse et de pêche ; des collections d'animaux et de plantes qui font ressembler certaines mosaïques aux planches d'un atlas d'histoire naturelle. L'étude de ces mosaïques en elles-mêmes et dans leur rapport avec les pavements analogues déjà connus, a permis à M. Gauckler d'établir la loi de l'évolution que suit la mosaïque romaine en Afrique aux premiers siècles de notre ère. Cette mosaïque va du réalisme au symbolisme, du concret à l'abstrait, du décor vivant au décor géométrique, traversant plusieurs périodes que l'on peut caractériser ainsi : période de plein épanouissement au temps des Antonins et des Sévères ; période de transition au milieu du troisième siècle, à l'avènement de Constantin, et période chrétienne qui commence avec la renaissance constantine. Les mosaïques d'Oudna ap-

partiennent, pour la plupart, à la première période et se placent, pour leur valeur artistique, au premier rang de celles qui ont été découvertes jusqu'ici en Afrique.

Séance du 18 octobre. — M. W. Helbig présente une boîte en bronze, décorée d'un buste de femme en haut relief et contenant quatre osselets qui remplissent exactement le creux du buste. Ce dernier représente une jeune femme. Une branche de lierre entourait le front. A cette branche étaient attachées deux bandelettes qui retombent sur les épaules. Le blanc des yeux est rendu par une incrustation d'argent. Une anse ou des chaînettes servaient à suspendre la boîte. M. Helbig pense qu'elle provient de la Campanie, et qu'elle daterait du IIIe siècle avant J.-C. — M. le Dr Hamy communique, de la part de M. Vétillard deux photographies d'une pierre ornée d'entrelacs et d'inscriptions, et qui a été ramenée par la drague qui nettoie la passe en avant des jetées du Hâvre.

L'Académie met au concours les sujets suivants pour deux prix à décerner en 1898 :

Prix Bordin : « Dresser le catalogue des peintures de vases dont les sujets paraissent empruntés au drame grec (tragédie, comédie, drame satyrique) ; s'en servir pour restituer, s'il y a lieu, le sujet des pièces perdues. »

Prix ordinaire : « Étude sur les sources des martyrologes du neuvième siècle. On se bornera au texte primitif en négligeant les adjonctions postérieures. »

Séance du 30 octobre.—M. Radloff communique le résultat du déchiffrement auquel il s'est livré au sujet des anciennes inscriptions turques découvertes en Mongolie pendant la mission qu'il dirigea en 1891. — Le R. P. Delattre expose ses travaux et ses découvertes relatifs à Carthage depuis vingt ans et en montre l'importance au point de vue de la connaissance de la topographie de la ville punique et de la ville romaine. Il présente des reproductions photographiques de divers objets de mobilier funéraire trouvés au cours des fouilles, objets réunis aujourd'hui au musée St-Louis, de Carthage, et dont quelques spécimens ont été offerts par lui au musée du Louvre à l'occasion du centenaire de l'Institut. — M. Ch. Joret, professeur à la faculté des Lettres d'Aix, fait une communication sur le papyrus et ses représentations dans l'art égyptien. D'après lui les artistes pharaoniques, qui ont représenté le lotus sous sa forme naturelle, ont donné une forme conventionnelle au papyrus ; c'est que la représentation de ce dernier était plus difficile. Ils ont éludé la difficulté en montrant la panicule du papyrus avant son complet développement, alors que, les pédicules, encore entourés par les stipules, lui donnent l'aspect d'une fleur aux pétales nombreux ténus et verdâtres. Cette forme, une fois trouvée, est devenue schématique.— M. le professeur Salinas, directeur du musée national de Palerme, correspondant de l'Institut, communique une notice sur l'acquisition faite par ce musée d'un grand sceau de plomb du célèbre Euphemius, qui, s'étant révolté contre l'empire d'Orient, se proclama empereur ; sur ce sceau, Euphemius prend le titre de *Basileus* des Romains comme les empereurs légitimes.

Séance du 8 novembre.— M. Clermont-Ganneau dépose le rapport sommaire de M. Barthélemy sur les recherches entreprises par lui, en 1894, dans la région Nord d'Alep. L'explorateur a visité les ruines de Tell-Arfâd, Azàz, Killis, Qoûros et autres localités antiques de cette région si mal connue. — M. Héron de Villefosse entretient l'Académie du Trésor de Bosco-Reale. En terminant, il présente un vase de bronze recouvert d'une belle patine particulière aux bronzes de Pompéi, qui provient de *Bosco Reale.*— M. Schefer offre, au nom de l'auteur, le prince Roland Bonaparte, un ouvrage intitulé *Recueil de documents de l'époque mongole.*

Séance du 22 novembre. — Le « Museum Jovianium » ou Musée de portraits, réuni par l'historien Paul Jove (1483-1552), était la collection iconographique la plus importante qui eût été formée depuis la chute de l'Empire romain. De bonne heure, la gravure a vulgarisé les peintures qui la composaient et, jusqu'à nos jours, les iconographes y ont puisé leurs renseignements. C'est là, notamment, qu'ils ont trouvé le seul portrait de Christophe Colomb, offrant un certain caractère d'authenticité. On comprend donc l'intérêt qui s'attache à l'histoire de la formation de ce musée pour savoir à quelles sources Jove avait puisé. Voici les résultats des investigations faites à ce sujet par M. Müntz. En compulsant les écrits mêmes de Jove, et en rapprochant les peintures du « Museum Jovianum », des documents similaires, M. Müntz en est arrivé à conclure que la collection s'alimentait principalement par l'exécution des copies peintes d'après les documents les plus divers. Ce mode de recrutement laisse à désirer au point de vue de l'authenticité des portraits recueillis. Lorsque Jove ne pouvait se procurer des originaux, il faisait copier à l'huile, non seulement des peintures, mais encore des statues et des bustes et jusqu'à des médailles. Comme les dimensions adoptées pour ces copies étaient sensiblement uniformes, le copiste devait tour à tour réduire, ou, ce qui est plus grave, agrandir les modèles qu'il avait pour mission de reproduire. Jove faisait tirer une effigie unique de

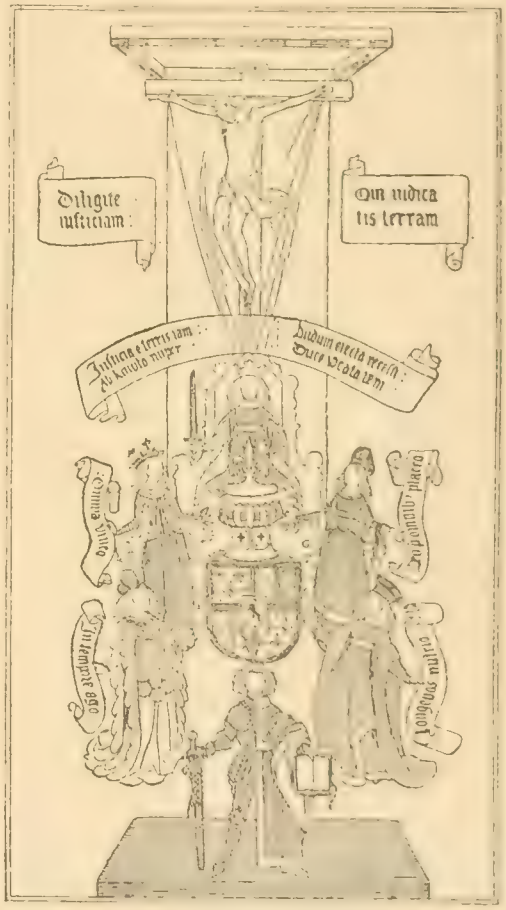
deux ou trois effigies distinctes qu'il avait soin de faire corriger et compléter l'une par l'autre. C'est ainsi notamment qu'il semble avoir procédé pour le portrait de l'empereur Barberousse.

Cependant, il n'en était pas toujours ainsi, et M. Müntz a pu établir que le buste de Machiavel, dont on avait en ces derniers temps révoqué en doute l'authenticité, représente bien les traits du grand penseur florentin. Le Musée Jove est depuis longtemps dispersé ; à peine si quelques portraits sont restés à Côme, entre les mains des représentants de la famille Giovio, et les gravures qui en ont été données en 1575-1577, dans l'édition bâloise des « Elogia », font souvent la part trop large à l'interprétation. Dans ces conditions, il est nécessaire d'étudier avec soin, soit les copies peintes, au nombre de plus de 280, exécutées au XVIe siècle par l'ordre du grand-duc Cosme de Médicis et conservées à Florence, au Musée des Offices, soit les rares originaux qui du « Musæum Jovianum » sont entrés dans diverses collections publiques ou particulières (Galerie Pitti, Musée de Madrid, Musée de Berlin, etc.). La comparaison de ces documents avec les gravures de 1575-1577 prouve que le dessinateur et le graveur ont altéré le caractère des originaux qui leur servaient de base ; beaucoup sont devenus méconnaissables. Aussi n'est-il plus permis de recourir à ce recueil toutes les fois que l'on a la ressource de consulter les documents, plus dignes de foi, dont M. Müntz a réussi à reconstituer la liste presque complète.

M. J. Menant soumet à l'examen de la compagnie une petite statuette en or acquise par M. Chantre au cours de la mission de ce voyageur en Cappadoce. Ce petit monument, unique en son genre, est hétéen par sa physionomie.

M. L. Delisle présente deux remarquables manuscrits en onciales du VIIIe siècle, contenant plusieurs livres de la Bible vulgate et un commentaire de St Jérôme, qu'il vient d'acquérir pour la Bibliothèque nationale à la vente après décès de M. de Verna récemment faite à Lyon. Dans cette même bibliothèque Verna, se trouvait un fragment d'un manuscrit biblique plus ancien qui a été cédé avant la vente aux enchères à la bibliothèque municipale de Lyon. C'est une partie du Pentateuque de Lyon, du VIe siècle, dont une moitié avait été jadis dérobée par Libri et qui fut rendue, il y a une douzaine d'années, à la bibliothèque de Lyon par lord Ashburnham, qui l'avait acquise du trop célèbre collectionneur. Ce nouveau fragment complète le manuscrit, qui n'est point, comme on l'avait cru jusqu'ici, un Pentateuque, mais un « octateuque ». — M. H. Wallon offre à l'Académie une étude intitulée *Saint Louis ; grandeur de la France au XIIIe siècle*, tirée d'un volume sur le point de paraître à la librairie Firmin-Didot, sous le titre de *La France chrétienne*.

Comité des travaux historiques et scientifiques. — La 2e livraison du *Bulletin* de 1894 contient plusieurs documents que nous analyserons rapidement pour l'utilité de nos lecteurs. — Ce sont d'abord des notes sur une basilique chrétienne, que trois lieutenants des Tirailleurs algériens, mus par un zèle des plus louables, se sont associés pour explorer. Les substructions fouillées par MM. Hanneze, Molins et Laurent, situées



Portrait allégorique de Charles le Téméraire (schéma).

en Tunisie, à Hadjer-el-aïoun, sont celles d'une basilique rasée, dont le sol offrait des vestiges de mosaïques historiées et contenait des tombeaux. On a recueilli des marbres et terres cuites historiés, de sujets bibliques, des lampes, des poteries, des monnaies du IVe et du VIe siècle, etc.

M. Perrault-Dabot fait connaître une fort curieuse et fine miniature inédite du XVe siècle, que possède la bibliothèque de Montpellier ;

elle nous fournit un nouveau portrait de Charles le Téméraire (on sait qu'ils n'abondent pas) et en même temps une remarquable composition allégorique. Celle-ci occupe un vélin de 0,65 c. de hauteur et 0,35 de largeur, qui n'était sans doute que l'en-tête d'un rouleau manuscrit. La partie supérieure offre un Christ en croix appliqué sur une sorte de lit de justice. Aux côtés, des phylactères portent cette sentence : *Diligite justitiam qui judicatis terram.* Des plaies du *Christ* s'échappent des filets de sang qui se concentrent à la tête d'une figure placée à ses pieds et symbolisant la *Justice.* Assise sur un trône, couronnée, sa main droite serre une épée, et la gauche s'appuie sur la fleur de lys servant de cimier au casque qui surmonte des armoiries. Les portants sont : *la Vérité*, qui tient une couronne de fleurs et fleurages de trèfle vert et une banderole avec ces mots : *omnia vinco; la Chasteté*, coiffée d'un bonnet et dont le phylactère porte : *Deo præ omnibus placeo ;* la *Sagacité*, coiffée de même et disant : *In tempore ago;* et la *Sobriété*, portant une toque ; inscription : *Longevos nutrio.*

Au bas de cet ensemble figure, le duc Charles; il est debout, de face, tête nue, pieds nus, les longs cheveux flottants, portant barbe et moustache. Il est vêtu d'un bizarre accoutrement, mi-partie guerrier et civil des deux côtés d'un axe de symétrie. D'une part il porte une armure complète et tient une épée au fourreau, dont la pointe pose à terre ; de l'autre il revêt la robe de chancelier et porte un livre ouvert avec ces mots : *Nihil sine me;* le IHS sépare les deux syllabes du mot *nihil.*

M. Thiollier a essayé une restitution du tombeau de Saint-Lazare, dont les débris sont dispersés dans la ville d'Autun, ou en grande partie enfouis dans le revêtement Louis XV du pourtour de l'abside de la cathédrale, et qui devait constituer un des plus beaux spécimens de l'art roman. On conserve le crucifix, dont les bras ont disparu, dont le buste est beau, le bas du corps bien drapé, et dont la tête est d'une expression intense; une remarquable statue de Ste Marthe, une statue intacte de Ste Marie-Madeleine, et une de St André, fort belle aussi, plus des fragments d'architecture aux décors historiés.

Enfin M. l'abbé Brun décrit le mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs. Le mobilier comprend des autels du XVe siècle, surmontés d'un riche retable en bois sculpté et peint donné par l' « Université de Gand » à l'abbé Guillaume de Poupet, des panneaux du XVIe siècle, de belles stalles gothiques, d'une élégante simplicité, modèle digne d'être imité, de très belles statues représentant le grand art bourguignon du XVe siècle et une remarquable série de tombeaux dont l'un remonte au XIIe siècle, un autre au XIIIe, deux au XIVe, un au XVe, les autres aux XVIe et XVIIe siècles.

L. C.

Société des antiquaires du Centre. — Cette société s'est intéressée aux restes du palais de Jean de France, à Bourges, restés longtemps ignorés, et qui avaient été englobés dans les bâtiments d'une prison. Elle chargea l'un de ses membres, M. Gauchery, de lever les plans des salles grandioses qui ont été miraculeusement épargnées par le temps, et de rédiger pour ses Mémoires la description de ces pièces et des substructions colossales qui subsistent du palais. Elle a attiré ainsi l'attention sur des ruines, faciles à restaurer, que la *Commission des monuments historiques* va, espérons-le, classer incessamment.

Académie de Nîmes. — Naguère M. L. Brugnier-Roure signalait dans nos colonnes à la sollicitude des amis de nos monuments le portail, malheureusement mutilé, de l'ancienne église de Pont Saint-Esprit (1). Aujourd'hui le même archéologue dénonce un nouvel acte de vandalisme projeté, et qui menace deux arches du fameux Pont Saint-Esprit. Comme conclusion et après discussion, l'Académie a adopté la résolution suivante, qui a été transmise à M. le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes :

« Considérant que le Pont Saint-Esprit, monument remarquable par son étendue, ses dispositions et les souvenirs qu'il rappelle, est l'unique spécimen des grandes constructions en rivière faites par le moyen âge, épargné par le temps,

« L'Académie de Nîmes émet le vœu, que la difficulté du passage des crues extraordinaires soit résolue par l'enlèvement des atterrissements de la rive gauche, sans qu'il soit porté atteinte à l'intégrité du monument par la construction d'une arche métallique, cet enlèvement devant largement suffire au passage des eaux en tout temps. »

Société archéologique de Nantes et de la Loire inférieure. — La société de Nantes a fêté cette année son cinquantenaire : c'est une des ouvrières de la première heure dans l'œuvre d'archéologie ; elle eut pour fondateur Arcisse de Caumont lui-même. Comme fortune artistique, elle exhibe un musée établi dans l'ancienne église de l'Oratoire.

1. V. *Les mutilations de l'église du Saint-Esprit à Pont Saint-Esprit*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1880, p. 118.

La fête du cinquantenaire a été l'occasion de visites des membres de la Société et de ses invités au château de Nantes, à la cathédrale et d'une excursion à Châteaubriant, où l'on voit un intéressant château, élevé en partie par Briant Ier, comte de Penthièvres, en partie par Jean de Laval, au début de la Renaissance. On y a installé les services de la sous-préfecture, de la justice et aussi un musée.

En séance générale, M. de la Nicollière a fait l'historique de la société ; M. de L'Estourbeillon a présenté avec talent un rapport sur les Bretons compagnons de Jeanne d'Arc ; M. Maître a fait justice d'une légende, une de celles qui s'en vont, concernant la prétendue ville de Herbauges.

L'Association bretonne a tenu cette année son congrès annuel à Quimper, le 8 octobre et jours suivants.

Voici les communications qui y ont été faites :

M. l'abbé Abgrall a décrit les principaux porches du Finistère, ceux de Lanmeur (XIIe siècle), de Saint-Pol-de-Léon et de Rosporden (XIIIe siècle) et les principaux ossuaires du département. Le plus ancien, celui de Saint-Jean-du-Doigt, semble avoir été construit vers 1480. M. l'abbé Abgrall a aussi parlé des fouilles exécutées au Riz, près de Douarnenez, au cours desquelles on a découvert des substructions gallo-romaines. — M. Ch. de Calan, à l'aide des mémoires des intendants rédigés en 1698 et de la correspondance des subdélégués avec l'intendant de Bretagne en 1730, a indiqué les résultats désastreux qu'eut pour la province la centralisation inaugurée par Louis XIV. — M. du Chatellier a décrit les fouilles qu'il a faites dans le canton de Huelgoat dans plusieurs tumuli. — M. Ducrest de Villeneuve a étudié les chapiteaux romans de Loctudy, Fouesnant et Perguet ; les chapiteaux de l'église de Loctudy sont particulièrement intéressants par la variété de leurs formes. Il a aussi relevé le plan des remparts de Quimper en s'aidant des ruines qui existent encore actuellement. — M. l'abbé Favé a étudié les petites écoles de la Bretagne avant la Révolution. — M. le chanoine Guillotin de Corson a lu un travail sur la commanderie de la Feuillée, qui finit par comprendre 82 paroisses. M. de Keranflech a parlé de ses dernières découvertes de *lechs* bretons. — M. de la Borderie a envoyé au Congrès un mémoire sur les divisions de l'ancienne sénéchaussée de Cornouaille. — M. de la Lande de Calan a cherché à établir la part d'influence qu'ont eue en Bretagne les Gaulois, les Romains, les Bretons et les Français. — M. le Braz a fait quelques remarques curieuses sur le culte des saints et la légende de la Mort à Ouessant. — M. J. Lemoine a fait plusieurs importantes communications. Il a d'abord parlé d'une relation inédite d'un espion français, Bertaut Jobelin, envoyé sur les marches de Bretagne au commencement de la guerre entre les maisons de Blois et de Montfort. — M. Lemoine a aussi fait une biographie d'un prince breton du XIVe siècle, le fils de la comtesse Jeanne de Montfort, élevé à la cour d'Édouard III. Il a enfin parlé de Bertrand du Guesclin, dont le caractère différerait du type patriotique qu'on lui prête. — M. Le Norcy a fait remarquer que des colliers celtiques sont encore conservés dans des familles du Morbihan, qui leur attribuent de nombreuses vertus. — M. de l'Estourbeillon a signalé l'importance des archives particulières des châteaux bretons, dont plusieurs possèdent encore de nombreux documents anciens. Il a aussi relevé dans les légendes et les noms de lieux de la Bretagne, les traces des saints bretons. M. l'abbé Thomas a donné à son tour des renseignements inédits sur quelques saints bretons. — Enfin, M. Villiers du Terrage a communiqué le texte d'un marché pour l'exécution d'une verrière à Brasparts (XVIe siècle).

(D'après la *Correspondance historique et archéologique.*)

Commission départementale des Antiquités de la Côte-d'Or. — Nous apprenons avec plaisir, que cette Société si appréciée dans le monde savant vient d'élire pour président notre collaborateur, M. Henri Chabeuf, à qui nous adressons nos cordiales félicitations; ses travaux sur l'histoire et les arts du passé, ses connaissances particulières en art médiéval justifient le choix qu'a fait de lui la Commission.

La Commission des Antiquités de la Côte-d'Or est une des Sociétés archéologiques les plus anciennes — elle remonte à 1834 — qui soient en France. Avec des ressources modiques, elle a constitué un musée précieux qui, sans être au premier rang des collections de ce genre, est intéressant, bien classé et assez riche en monuments gallo-romains, du moyen âge et de la Renaissance. De plus, elle publie des mémoires formant aujourd'hui onze volumes in-4°, qui sont honorablement cotés dans la bibliographie spéciale.

Société des Antiquaires de Picardie.—Cette Société se distingue entre toutes les associations archéologiques de France, par les sacrifices qu'elle fait pour l'étude et la publication des monuments de sa région. Nous parlons plus haut du bel ouvrage que M. C. Enlart publie sous ses auspices, et dont un premier volume a paru. Depuis longtemps déjà nos lecteurs connaissent le riche

Album archéologique mis au jour par la Société des Antiquaires. Celle-ci en est à son dixième fascicule, qui contient cinq belles planches et cinq notices relatives à des joyaux, qui, pour la plupart, datent du XIIIe siècle et appartiennent au trésor de Saint-Riquier. C'est un reliquaire en cristal gravé monté sur pied, une plaque de dévotion en os sculpté, une belle et fort curieuse monstrance (1), une châsse en émail de Limoges et un remarquable reliquaire, en forme de vase, en cristal de roche creusé, taillé, et monté sur une base d'orfévrerie richement ouvrée.

Il est juste d'insister sur le mérite de cette publication, qui répand parmi les hommes d'études des reproductions soignées d'objets des plus intéressants, modestement accompagnés de courtes et consciencieuses notices.

L. C.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — *Séance du 6 novembre 1896.* — M. Dannreuther, au nom de M. Léon Germain, communique l'empreinte d'un sceau-matrice trouvé près de Dun en 1887 ; de forme ogivale, et apparemment du XIIIe siècle, il représente un renard emportant un coq, avec des herbes ou branchages et la légende : S. DROGONIS CURATI DE LIPHODIO PARVO, c'est-à-dire : *Sceau de Drogon, curé de Liffol-le-Petit.* Il n'est pas douteux, pour M. Germain, que ce sceau doive être attribué à cette localité. M. Germain cite ensuite d'autres exemples du même sujet iconographique. En ce qui touche l'interprétation au cas particulier, il a eu recours à Mgr Barbier de Montault, qui voit sur la pièce en question une allégorie relative aux devoirs du bon curé, chargé de veiller sur ses paroissiens exposés aux dangers venus du dehors. « *Le fol* » est ce coq étourdi, rencontré et happé par le renard. Il y aurait donc là un jeu de mots ; car autrefois le nom de Liffol se prononçait *Lifou* et l'on devait, en Lorraine, écrire *li fous* ou *li foux* pour *le fol.*

M. Demoget, revenant sur la question, traitée dans la précédente séance, du Calvaire conservé dans la chapelle du cimetière de Briey, présente une excellente photographie de ce monument en même temps qu'un intéressant commentaire des figures qui s'y trouvent réunies. Il estime, en résumé, que le Calvaire de Briey se compose de pièces de différentes époques, rapportées et juxtaposées, mais appartenant toutes à l'École de Richier, et dont il se réserve, d'ailleurs, de faire bientôt sur les lieux mêmes un examen plus approfondi.

1. Il est regrettable que la notice n'indique pas la nature du métal formant le gros œuvre de cette pièce hors ligne, sans doute du cuivre rouge doré?

Bibliographie.

FRACTIO PANIS.— *Die Aelteste Darstellung des eucharistischen Opfers, in der* « CAPPELLA GRECA ». *La plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique dans la* « CAPPELLA GRECA, » *découverte et expliquée*, par Joseph WILPERT. Petit in-folio XII-144 pp. avec 17 pl. en photot. et 20 vignettes. Herder, Fribourg en Brisgau, 1895.

MONSEIGNEUR Joseph Wilpert est infatigable dans les recherches et les études qu'il poursuit aux catacombes de Rome. Il reprend et élargit le domaine parcouru si glorieusement par le regretté maître J.-B. de Rossi, et, grâce à ses investigations, l'art chrétien primitif vient éclairer de plus en plus l'histoire, les rites et la liturgie de la primitive Église. Travailleur patient et obstiné, il revoit à nouveau ce que d'autres ont cru voir avant lui, et voilà que des peintures mal vues et mal décrites, viennent offrir à la science des révélations inattendues et des constatations du plus haut intérêt. L'étude dont nous donnons le titre est une conquête nouvelle du savant archéologue. Mais c'est grâce à un travail technique de nettoyage poursuivi avec une rare persévérance pendant des semaines, et qui a réussi à dégager les peintures du voile d'incrustation calcaire qui les couvrait à la suite d'infiltrations, que Mgr Wilpert les a rendues « lisibles », c'est-à-dire reconnaissables, intelligibles, parlantes. Je ne puis résister au plaisir de traduire une partie de l'Introduction dans laquelle l'auteur raconte comment sa découverte a obtenu la sanction suprême de son illustre prédécesseur, le commandeur de Rossi, dont les jours, déjà alors, étaient comptés.

Tous ceux, dit-il, qui ont eu l'occasion de visiter la catacombe de Ste-Priscille, à la Via Salaria Nuova, ont certainement conservé le souvenir d'un sanctuaire connu aujourd'hui sous le nom de « Cappella Greca [1] ». L'archéologue n'est pas seulement frappé de sa forme architecturale, mais il est surpris d'y trouver des fresques qui peuvent soutenir la comparaison avec les bonnes peintures de Pompéi. Cette chapelle, très proche de l'entrée moderne de la catacombe, est depuis longtemps accessible, comme on peut s'en convaincre par la multitude des noms que les visiteurs y ont inscrits sur les murs. Parmi ces noms, on y trouve celui d'Agincourt avec la date de 1783, et celui de J.-B. de Rossi avec celle de 1851, l'année où le maître regretté a commencé ses recherches dans la catacombe de Ste-Priscille. Il y retourna pour la dernière fois, quarante-trois ans plus tard, le 6 avril 1894, afin d'examiner quelques peintures que Mgr Wilpert, venait d'y découvrir. Frappé d'apoplexie, il s'y traînait péniblement au bras de son frère Michele Stefano, jusqu'à ces peintures que l'on éclairait au moyen d'un cierge. Il demeura longtemps en contemplation de la composition principale qu'il qualifia de « Couronne des fouilles ». « *Con questa scoperta Lei ha coronato gli scavi* », dit-il à l'auteur en quittant avec lui la chapelle ; ce fut son adieu aux catacombes, sur lesquelles il a si souvent répandu les lumières de sa science et de sa foi.

Parmi les peintures découvertes par Mgr Wilpert dans la « Cappella Greca », celle qui avait fixé l'attention de de Rossi ne représente rien moins que la *Fractio panis*, l'action de la fraction du pain c'est-à-dire de la consécration eucharistique. La nouvelle de cette découverte se répandit rapidement parmi le monde savant, et bientôt des voix multiples réclamèrent la publication et une étude approfondie des peintures. « Je crus devoir répondre à ce désir, ajoute Mgr Wilpert, d'autant, que les recherches que j'ai continuées dans la « Cappella Greca » m'ont permis de constater que celle-ci n'est pas seulement un hypogée ordinaire, mais une véritable église souterraine ; une nécropole, qui, au cours des siècles, a eu à subir des pillages à la vérité, mais aucun changement dans ses dispositions. Si ce fait est unique dans l'histoire des catacombes, la valeur du monument est encore rehaussée par sa haute antiquité, car celle-ci nous conduit tout à la fois aux premiers temps du christianisme, et au début de l'art chrétien. »

Il suffit de lire les quelques lignes de cette préface, pour comprendre l'importance que l'auteur attache, à juste titre, à sa nouvelle publication. Celle-ci est élaborée avec soin, richement illustrée par de bonnes planches photographiques, et documentée par trois chapitres en appendice, où la reproduction de nombreux monuments épigraphiques, à peu près contemporains des peintures de la Cappella Greca, complètent les enseignements, ajoutent à l'autorité des développements que l'auteur donne sur ses découvertes et à la signification qu'il leur reconnaît.

Mgr Wilpert décrit et explique fort longuement le cycle des peintures qui décorent cet oratoire ; il les fait remonter à la fin du premier siècle, ou au premier quart du deuxième siècle

1. Les lecteurs qui suivent depuis longtemps les travaux de la *Revue de l'Art chrétien* se rappelleront les articles considérables consacrés jadis à la *Cappella Greca* par l'abbé V. Davin. Ils forment une série d'une vingtaine d'articles commençant à la page 259 de l'année 1876.

de notre ère. Ce cycle est un des plus complets que l'art chrétien primitif nous ait transmis ; les scènes qui y sont représentées ont un lien logique entre elles, et présupposent chez l'artiste qui les a retracées une formation théologique très sérieuse.

Ce cycle est aussi l'un des plus anciens, et il prouve que le symbolisme chrétien n'est pas un produit du troisième siècle, comme plusieurs l'ont pensé, mais qu'un siècle avant il avait déjà acquis un développement remarquable. L'auteur commente ensuite la peinture principale qui se trouvait au-dessus de l'autel, représentant le sacrifice eucharistique, non par une peinture de la sainte Cène avec le Christ et les apôtres, mais symboliquement, par un évêque ou un prêtre, entouré de six personnages et ayant devant lui un plat avec des poissons et des pains; Mgr Wilpert s'appuie longuement des écrits de saint Justin martyr, de Tertullien, et d'autres pères pour mettre les fresques en rapport avec le rituel de l'Église primitive. C'est une étude très remarquable, qui sera reçue avec reconnaissance par le monde savant. Nous ajouterons que la maison Herder a cherché à la mettre en relief par le soin avec lequel le livre est édité et enrichi de bonnes phototypies.

J. H.

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE IN PORTUGAL, VON DEN ZEITEN EMMANUELS DES GLUCKLICHEN BIS ZU DEM SCHLUSSE DER SPANISCHEN HERRSCHAFT.

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE AU PORTUGAL, DEPUIS LE TEMPS D'EMMANUEL LE FORTUNÉ, JUSQU'À LA FIN DE LA DOMINATION ESPAGNOLE. Deuxième vol., par Albrecht HAUPT, architecte, 2 vol. in-4°, 170 pp. et 157 grav. Francfort S. M. Henri Keller, 1890.

Nous avons rendu compte du premier volume de cet ouvrage lors de sa publication (1). Le second volume qui le termine, ne modifie pas notre appréciation. L'auteur s'est attaché à faire connaître dans un petit pays une courte période de l'histoire de l'architecture et des beaux-arts. Architecte, M. Haupt sait juger dans leur ensemble, dans le plan et la distribution, les monuments qu'il a étudiés au Portugal, le crayon à la main. Artiste — et très artiste — il les voit volontiers sous leur angle pittoresque, se laissant charmer et séduire par la splendeur et l'exubérance de leur décor. Sa plume ne se lasse pas de les admirer, et son crayon charmant et spirituel, d'en offrir au lecteur les croquis pleins de verve, qui paraissent éclairés par le soleil, et qui cependant inspirent pleine confiance par la variété des aspects et la franchise du caractère.

M. Haupt, nous l'avons dit, est un admirateur si sincère de l'art de la Renaissance au Portugal, qu'on a quelque peine à ne pas le suivre. Selon lui, elle n'est pas seulement prestigieuse à sa première période, généralement la plus belle dans tous les pays, mais elle est encore bien remarquable avant de tourner au baroque. Cette floraison d'arrière-saison de la Renaissance portugaise, dit-il quelque part, est unique en Europe par la sévérité des formes et la pureté des lignes. Peut-être, les architectes trouveront-ils que dans le domaine de la fantaisie du décor qui souvent absorbe et dissout les lignes de la construction ; qui, de la pierre fait de la pâte tendre, des lianes, des cordes tressées, qui assouplit la pierre à tous les caprices, cette Renaissance va un peu loin.

L'auteur en décrit très bien, à propos des fenêtres du couvent de Thomar, en Estramadure, le caractère. « En nous dirigeant vers le Nord, dit-il, nous voyons changer les formes et les ornements ; tandis que déjà les premières fenêtres sont terminées en lignes paraboliques, mais conservent encore quelque chose des formes de Belem, la seconde fenêtre et la façade de l'Ouest, exhibent un monde de formes nouvelles. Ce sont des troncs d'arbres et des branches, des guirlandes de fleurs et de feuilles, des racines et des cordes, des formes empruntées à la nature, trapues, rugueuses, sacrifiant simplement au sentiment du pittoresque, se mêlant à des détails empruntés aux Indes, pour aboutir à un ensemble étrange. Le contrefort arrondi, placé à l'angle, et qui porte au milieu une courroie bouclée (l'Ordre de la jarretière ?) à côté d'une fenêtre cintrée, et particulièrement celui qui se trouve à la salle capitulaire en dessous, sont des créations les plus remarquables de tous les temps. Aux yeux d'hommes pénétrés du sentiment classique, tout ceci peut paraître sauvage, déréglé, fantaisiste et même rude ; cependant l'énorme puissance et la force de l'élan dans les lignes donnent, par les dimensions colossales de l'œuvre, une impression qui ne s'efface jamais (1). »

Assurément, en parcourant l'ouvrage de M. Haupt, on aura l'occasion de se rappeler de ce qu'il dit du décor architectural du couvent de Thomar, et plus d'une fois le lecteur se sentira peut-être « pénétré du sentiment classique » ; mais il ne pourra se soustraire au charme qui souvent se dégage de tout ce décor architectural exubérant, où le talent des sculpteurs et des tailleurs de pierre se joue des difficultés techniques et de la dureté de la matière. Le caractère général de la Renaissance portugaise est beaucoup

1. V. année 1893, p. 57.

1. P. 38.

moins celui d'un art qui retourne aux règles du clacissisme, que celui du style gothique oublieux de ses traditions, et qui, tout en conservant les dispositions anciennes et les formes générales, s'abandonne à des débauches de décor; à une floraison qui, pour être excessive, surabondante, n'en est pas moins souvent charmante dans les détails. Il arrive aussi qu'elle vient se greffer sur les monuments anciens pour les enguirlander de fleurs qui leur étaient inconnues. C'est ainsi que dans plusieurs anciens édifices de l'Estramadure, comme à la magnifique abbaye d'Alcobaça, bâtie au XIIIe siècle dans toute la gravité de l'architecture monastique de l'époque, la Renaissance est venue, au XVIe siècle, élever un étage sur le cloître et meubler les vaisseaux intérieurs de retables, sculptés, peints et dorés; de stalles et de tout un mobilier merveilleux de richesse et de beauté, que le XIXe siècle abandonne à la dévastation et à la ruine.

Beaucoup d'artistes étrangers au Portugal y ont largement contribué aux splendeurs de l'art, dès le moyen âge et pendant la Renaissance. Ce n'est pas le moindre mérite du livre de les faire connaître dans leurs œuvres et dans leur influence. L'église abbatiale de Batalha est d'un type anglais si caractérisé que l'on ne saurait douter un instant de la nationalité de l'architecte, appelé sans doute par l'influence de la reine Philippe de Lancastre, épouse du roi Jean Ier. A Thomar les stalles, aujourd'hui détruites, étaient sculptées par Olivet de Gand. Le retable est de Johannes Dralia, autre Flamand, et de nombreuses peintures murales accusent l'influence de Quintin Matsys. Dans les monuments de Coïmbre, c'est toute une colonie de sculpteurs français, statuaires et ornemanistes qui, probablement appelés par l'architecte Diego de Castilho, sous le roi Emmanuel, se signalent par les merveilles d'une décoration plastique hors pair. Des noms comme ceux de Jean de Rouen, de maître Nicolas le Français, et de plusieurs autres artistes, la plupart normands, sont signalés. Beaucoup de ces artistes viennent à Belem, à l'occasion des travaux de l'église et du couvent, au commencement du XVIe siècle. L'auteur assure que les travaux qui existent encore, offrent la plus grande analogie avec les sculptures exécutées au château de Gaillon, sous les auspices du cardinal Georges d'Amboise le vieux. C'est après l'achèvement du château que toute la colonie d'artistes qui y a été occupée longtemps, auraient émigré au Portugal.

On voit que le livre de M. Haupt, sans sortir de son sujet, renferme des informations pleines d'intérêt pour l'histoire de l'art, en général.

J. H.

BRODERIES CONSERVÉES A L'HOTEL-DIEU DE CHATEAU-THIERRY. — TRIBUNE DE L'ORGUE DE CHATEAU-THIERRY, par M. le chan. MARSAUX. — Broch. in-8°, 1895. *(Extrait des Ann. de la Soc. hist. et archéol. de Château-Thierry.)*

COMPLÉTANT la description donnée par M. de Farcy, dans son grand ouvrage sur la *Broderie*, de plusieurs broderies de l'Hôtel-Dieu, M. l'abbé M. nous fait connaître un parement d'autel de 1682, un autre, où l'on voit la légende du *Bon Samaritain* peinte à l'aiguille, un troisième, du XVIIe siècle comme le précédent, retraçant la parabole du *Pharisien et du Publicain*, puis une broderie au petit point, représentant la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm.*

A ces antipannes il faut ajouter une chape dont le chaperon est orné d'un belle figure de saint Pierre, avec des dalmatiques assorties et de petits tableaux historiés à l'aiguille.

L'auteur ajoute quelques lignes sur de vieilles orgues. En 1538, les chanoines de la cathédrale de Beauvais envoyaient leur organiste visiter « les orgues neuves » de Château-Thierry, témoignant ainsi qu'elles constituaient un modèle du genre. La tribune existe encore, ornée de statuettes de Sibylles et de Vertus.

L. C.

LA VIE, L'ŒUVRE ET LES COLLECTIONS DU PEINTRE WICAR, par M. L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Broch. in-8°. Paris, Plon.

Le peintre Wicar est une des gloires de la ville de Lille, et le bienfaiteur du Musée de cette ville. Ses concitoyens n'ont pas été ingrats envers sa mémoire ; Liénard, M. Benoignat, Dufoy, Jeanson, P. Legrand, M. B. Gonse et M. H. Pluchart, lui avaient déjà consacré des notices. M. Quarré, à la suite d'un voyage en Italie, qui fut la patrie d'adoption de l'artiste et de l'acquisition de précieux documents inédits, vient de refaire sa biographie sur nouveaux frais et d'une manière plus complète. Cette publication honore son auteur et la ville de Lille.

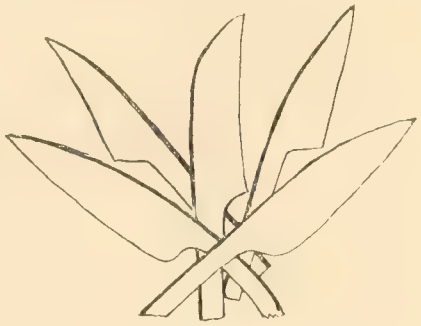
L. C.

LA VÉRITÉ SUR LE « GOEDENDAG », par M. J. VAN MALDERGHEM. — Broch. in-8°, 25 pp. nombreuses gravures. Bruxelles, Vromant, 1895.

Quelle était cette arme terrible, qui fit trembler durant un siècle les ennemis du Lion de Flandre, à Furnes, à Courtrai, à Mons en Pevèle, à Cassel, à Roosebeke, depuis la campagne de 1297, où elle parut pour la première fois ? Les uns y ont vu un bâton terminé par un picot de fer, d'autres une sorte de hallebarde, un plus grand nombre une massue hérissée de pointes ou un lourd assommoir en forme de boule.

Pour éclaircir ce mystère, M. Van M. s'en rapporte à la description donnée par Guillaume Guiart, témoin oculaire de la bataille de Mons en Pevèle, et s'aide de dessins de l'époque (miniatures et fresques). D'après lui le *Goedendag* n'était autre que le soc ou le *coutre de charrue*, que les hommes du peuple fixaient au bout d'un bâton de bois, tout comme le firent, plus tard, les paysans français aux guerres de la Jacquerie.

Cet outil transformé en terrible arme de guerre par les paysans flamands, aurait été imité ensuite par les hommes des métiers des villes, qui ajoutèrent à la lance des pointes latérales destinées à soulever ou à accrocher la cotte de maille de l'adversaire.



Types des coutres flamands anciens et modernes.

Coutre flamand monté en arme de guerre.

Maintenant l'arme rustique et redoutable reparaît non plus comme instrument mais comme sujet d'une lutte non plus sanglante, mais encore vive bien que purement archéologique. En effet la thèse de M. Van Malderghem a été attaquée par M. H. Van Duyse, récemment nommé conservateur adjoint du musée des armures à Bruxelles. Ce dernier s'est empressé de rompre une lance (nous serions tenté de dire : de pousser un *plançon à picot*) à l'encontre de M. Van Malderghem et de M. J. Th. de Raadt, lequel avait épousé la cause de ce dernier. Dans un article de la *Fédération artistique*, auquel M. de Raadt a vivement riposté, M. Van Duyse repousse l'interprétation nouvelle, en s'appuyant sur les fresques de la Leugemeete à Gand. Il tient ferme pour le plançon à picot, ainsi qu'il l'a exposé dans une récente communication au *Cercle archéologique de Gand*. M. le prof. Pirenne a signalé à cette occasion une description du *Goedendag* dans les *Annales gandeuses* d'après la toute récente édition de M. Funck-Brentano (1).

1. Paris, Picard, 1895, p. 76.

SIMON MARMION, PEINTRE AMIENNOIS DU XVe SIÈCLE, par M. R. GUERLIN. — Broch. Amiens, Yvert et Tellier, 1825. *(Extrait des ann. de la Soc. des antiquaires de Picardie.)*

Cette petite plaquette donne la substance de travaux récents qu'ont publiés sur le peintre Amiennois M. H. Hymans, dans la *Gazette des Beaux-Arts* et Mgr Dehaisnes dans la *Revue de l'Art chrétien*. M. Guerlin, d'après Mgr Dehaisnes, cite parmi les œuvres que l'on peut hypothétiquement attribuer à Marmion, le missel de Ferry de Clugny conservé à Sienne, et d'autre part le pontifical du même évêque, appartenant au marquis de Bute, et que j'ai pu faire connaître naguère aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* par suite d'une gracieuseté de son noble propriétaire (1). Je dois noter ici deux choses : d'abord, que les miniatures des deux manuscrits ne peuvent être attribuées au même peintre, leur style différant autant qu'il est possible, le second étant empreint d'un réalisme beaucoup plus prononcé que le premier ; ensuite, que M. P. Durrieu, ainsi que nous l'avons fait connaître récemment, croit pouvoir assurer que le premier est de Vreland de Bruges (2).

L. C.

DICTIONNAIRE DE LA BIBLE, publié par F. VIGOUROUX. Paris, Letouzey. Fascicule VIII. (*C. Carmel.*)

Nous n'avons plus à faire l'éloge de cette belle publication. Dans le fascicule qui vient de paraître, nous relèverons quelques articles.

Le *calame*, cet antique instrument de l'écriture, formé d'un simple bout de roseau taillé comme naguère nos plumes d'oie, figure dès la IVe dynastie sur des monuments égyptiens. Inconnu aux Chaldéens, qui formaient les *clous* de leur écriture avec le poinçon, les Hébreux et les Assyriens l'empruntèrent aux sujets des Pharaons. Le calame de roseau servit aux Évangélistes. Mais à leur époque on commence déjà à employer comme objet de luxe, le calame en métal. Ces différents points et d'autres sont établis par l'abbé Vigouroux avec un beau luxe de citations documentaires et de références.

Un article plus important à notre point de vue, est celui qui traite du *Calvaire*. Il est trop développé pour que nous puissions le résumer. M. H. Lesètre, qui le signe, traite de la signification du mot, de la topographie du Calvaire de la Passion, de ses diverses transformations et de son état actuel ; il répond aux objections contre l'authen-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1886, p. 77.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 338.

ticité du Golgotha. Rappelons que, par une permission de la Providence, la place du Calvaire fut marquée sous les Romains par une statue de Vénus, et celle du Saint-Sépulcre par une statue de Jupiter, avant que sainte Hélène ne remplaçât par le Saint-Sépulcre ces « abominables et maudits sanctuaires ». Notons une gravure reproduisant la chapelle du Calvaire.

Le Caravansérail ou Khan est l'objet d'une petite monographie rédigée par le même érudit. Les abris, ménagés le long des routes ou à proximité des villes, pour les voyageurs et leurs montures, sont particuliers aux pays d'Orient ; on les trouve encore aujourd'hui à peu près tels que dans les temps primitifs. Ils se composent essentiellement d'une enceinte rectangulaire à laquelle est adossée à l'intérieur une galerie ; dans l'intérieur, qui reste à ciel ouvert, sont parquées les bêtes ; dans les galeries sont disposées des banquettes, ou les gens étendent des nattes pour dormir. Quelquefois le *Khan* comporte une demeure du gardien à l'entrée, avec passage voûté, que ferme une porte solide ; certaines installations comportent des cellules pour les voyageurs et des écuries pour les chevaux. Au besoin une terrasse de surveillance règne au-dessus des galeries, ou même des tours, qui flanquent l'enceinte, la mettent en sécurité contre les brigands. L'auteur étudie les caravansérails chez les Hébreux, en Palestine, etc.

L'article *Camp* est en quelque sorte une page de l'histoire de l'architecture militaire à travers les âges.

Incidemment M. L. Heidet décrit (art. *Carem.*) l'église de la Nativité de Saint-Jean-Baptiste à Ain-Karem et la Fontaine de la Vierge.

LA CROIX-RELIQUAIRE DE ROUVRES, par H. Chabeuf, in-4°, 115 pp. 2 phototyp. Dijon. Jobard, 1895. (Extrait des *Mém. de la Comm. des antiq. de la Côte d'Or.* T. XII.)

M. Chabeuf a bien voulu nous réserver l'un des 15 tirés-à-part de la belle plaquette qu'il a consacrée à ce joyau du XIIIe siècle. La croix conservée à Rouvres provient du prieuré d'Époisses, commune de Bretonières. Sa relique fut l'objet d'une grande vénération. Elle paraît avoir été oubliée, comme le trésor de Conques, par les spoliateurs de la Révolution. Notre collaborateur pénètre la technique et savoure les beautés de ce joyau et nous en fait bien apprécier la haute valeur.

C'est une croix à double branche, garnie de rinceaux granulés à la lime (selon la remarque de M. Falise, et conformément au procédé décrit par le moine Théophile), et de folioles étampées et soudées, d'un goût exquis, ainsi que de gemmes recouvrant de nombreuses reliques ; parmi ceux-ci figure une intaille chrétienne, et une païenne du IIIe siècle. « Toute cette orfévrerie étincelée de pierres coloriées, réparties avec un art consommé, a cet éclat à la fois vif et doux dont, comme l'Orient, le moyen âge a eu le secret. »

La croix servait alternativement de croix processionnelle, et de croix d'autel : on conserve son pied amovible.

L. C.

LA PEINTURE EN EUROPE : I. *Le Louvre.* II. *Les Musées de Florence.* III. *La Belgique*, par G. Lafenestre et E. Richtenberger. Paris, Librairies Réunies, 1895, 3 vol. in-12, 400 pp. et 100 pl.

Prix : 10 fr. par volume.

MM. G. Lafenestre et E. Richtenberger poursuivent la publication si intéressante qu'ils ont entreprise et dont le premier volume était consacré au Louvre. Ils y décrivent et reproduisent en phototypie, comme on sait, les plus importantes œuvres de la peinture conservées actuellement dans les musées, les monuments publics et les grandes collections particulières.

Le premier volume de cette série encore à ses débuts et déjà universellement connue, donne par ses illustrations, un aperçu vivant de l'opulente galerie nationale française. Une centaine de reproductions phototypiques mettent sous nos yeux un ensemble de chefs-d'œuvre de toutes les écoles.

Un second volume a été consacré aux musées et collections de Florence. Dans cette ville merveilleuse, les œuvres picturales sont disséminées, çà et là, dans les églises, les palais, les hôpitaux, les collections particulières, à Santa-Croce et à Santa-Maria Novella, au musée Saint-Marc et dans le palais Riccardi, à la galerie Corsini et dans la maison de Michel-Ange, etc., etc.

Dans cette multitude d'œuvres, il a fallu malheureusement faire une sélection. Le choix s'est arrêté sur celles qui ont une véritable importance par leurs qualités, par leur ancienneté, ou par leur rareté au point de vue historique. On a mentionné celles qui ont été signalées par les écrivains spéciaux, tels que MM. Milanesi, Crowe et Cavalcaselle, Burkhardt, Paul Mantz, Taine, Müntz, etc., et au jugement des grands critiques on a ajouté une description assez complète de chaque tableau ; on indique ses dimensions, la place des principaux personnages, leur attitude, la couleur de leurs vêtements, la liste des gravures qui en ont été faites, les controverses qui se sont produites sur le nom du peintre, et des renseignements

sur l'histoire même de l'œuvre d'après les livres anciens et les ouvrages les plus récents.

Dans les divers édifices, les auteurs ont suivi pour leurs descriptions l'ordre dans lequel les œuvres se présentent au visiteur. Toutefois, aux Offices, où l'on peut prévoir certains remaniements, ils ont cru devoir adopter, dans chaque salle, l'ordre numérique, de façon à ce qu'il soit toujours facile, en cas de changement, de retrouver le tableau déplacé.

Le volume paru en dernier lieu, est le troisième de la série. Il contient la description des peintures de Bruxelles, Saventhem, Louvain, Malines, Anvers, Termonde, Alost, Gand, Bruges, Courtrai, Ypres, Tournai. Il nous fait pénétrer, non seulement dans quelques grands centres de la Belgique, mais aussi dans de petites villes, aujourd'hui tranquilles et silencieuses, qui furent autrefois riches et peuplées. A Bruges, à Malines, à Louvain, à Ypres, aussi bien qu'à Bruxelles, Anvers et Gand, le voyageur rencontre ces vestiges d'une splendeur passée, et sur les autels des églises ou sur les murs des hospices, il peut contempler d'incomparables productions de maîtres primitifs témoignant de la prodigieuse activité qui régna dans ces contrées au XVe siècle.

C'est ce cycle admirable, commençant, en 1432, par *l'Agneau mystique* des frères Van Eyck et se terminant trois cents ans plus tard par *l'Adoration des Mages* de Verhaegen, qui se déroule devant les yeux des lecteurs, en leur présentant les œuvres les plus importantes conservées soit dans les musées, soit dans les édifices religieux et civils, soit même dans les collections particulières.

C'est un ouvrage de salon et de bibliothèque ; grâce aux belles et nombreuses gravures, c'est un outil pour les artistes autant qu'un document pour les érudits et les amateurs.

KATALOGE DES BAYERISCHEN NATIONAL MUSEUMS. 6ter *Band. — Algemeine Kulturgeschichtliche Sammlungen. — Das Mittelalter. II Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei.*

CATALOGUE DU MUSÉE NATIONAL DE BAVIÈRE. *Tome VI. — Collections pour servir à l'histoire générale de la civilisation.— Le moyen âge. II. antiquités gothiques : architecture et sculpture*, par M. le Dr Hugo GRAF avec la collab. du Dr J. HAGER et de M. J.-A. MAYER. Vol. in-4°, 29 phototyp. Munich, Himmer.

L'idée de joindre au catalogue d'un musée d'antiquités, comme le permettent de le faire aujourd'hui les progrès de la phototypie, des reproductions en miniature mais très précises de la plupart des objets saillants, constitue une très féconde innovation qu'ont heureusement appliquée MM. le Dr H. Graf, le Dr Georges Hager et J. A. Mayer, conservateurs du musée national de Munich.

Avec un pareil catalogue, les artistes et les archéologues peuvent profiter du fond de leur cabinet des richesses d'un musée, ils peuvent surtout préparer par une étude préalable, de très fructueuses visites à ce musée et enfin garder des études faites sur place de très précieux jalons.

Les éditeurs n'ayant pas seulement en vue de délecter les fins connaisseurs, mais encore d'exhiber des documents sur l'histoire de l'art, font connaître des œuvres de second ordre à côté de morceaux de premier choix. L'avantage des œuvres gothiques, dont il s'agit ici, est que la moindre d'entr'elles est empreinte d'un caractère individuel et local qui est en lui-même plein d'intérêt et d'enseignement au point de vue de l'histoire, de la technique et de l'iconographie.

Les reproductions que nous avons sous les yeux sont d'autant plus instructives, que l'on s'est efforcé de bien fixer les origines des écoles auxquelles elles se rattachent.

L. C.

MONUMENTS RELIGIEUX de l'ARCHITECTURE ROMANE et de TRANSITION DANS LA RÉGION PICARDE, par C. ENLART, grand in-8° de 252 pp., nombreuses planches et vignettes. Amiens, Yvert et Telier, 1895.

Les origines de l'architecture gothique sont en ce moment l'objet d'études très approfondies. Traitée d'une manière assez générale par F. de Verneilh (1), D. Ramé (2), Viollet-le-Duc (3), Lassus et Darcel (4), cette question a été reprise en des recherches plus précises par M. M. Moore (5), Gonse (6), le comte R. de Lasteyrie (7), E. Lefèvre-Pontalis (8) et Anthyme Saint-Paul (9). L'article intitulé *La Transition*, que ce dernier a publié dans la *Revue de l'Art chrétien*, « jette, comme l'a remarqué M. C. Enlart, un jour tout nouveau sur la question de la transition du style roman au gothique ». D'autres travaux sont

1. F. de Verneilh, *Origine française du style gothique.* (*Ann. archéol.*, tome II, 1845.)

2. Daniel Ramé, *Histoire de l'Architecture*, Paris, Paulin, 1843.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, derniers volumes.

4. Lassus et Darcel, *Album de Villard de Honnecourt*, 1862.

5. Ch. Herbert Moore, *Gothic Architecture*, Londres, 1890.

6. L. Gonse, *L'Art gothique*, Paris, 1891.

7. Comte R. de Lasteyrie, *Cours de l'École des Chartes.*

8. E. Lefevre Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons.*

9. Anthyme Saint-Paul, *Revue de l'Art chrétien*, 1894, page 470. 1895, pages 1, 97.

à signaler à côté de ceux de M. Enlart et de M. Lefèbre-Pontalis. Les régions voisines du berceau présumé de la fameuse ogive ont été ou sont encore l'objet d'études singulièrement intéressantes, jadis de la part de M. Waillez (1) pour le diocèse de Beauvais, et en ce moment de la part de M. O. Join-Lambert (2) pour Meaux et Soissons, et de M. Lionel Saint-John de Crèvecœur pour Paris ; hâtons-nous d'inscrire au premier rang de ces chercheurs M. C. Enlart lui-même, dont l'activité si féconde est étourdissante : après avoir suivi les traces des Cisterciens en Italie, en Espagne, en Danemark, etc., nous le retrouvons à l'œuvre en Picardie. Il enlève le prix Ledieu par une étude sur l'architecture de transition aux diocèses d'Amiens et de Boulogne publiée en un beau volume de 252 pages, grand in-quarto, bien étoffé de dessins originaux et de planches phototypiques. Cette publication n'est du reste que la moitié d'un ouvrage, la seconde partie traitera du diocèse de Noyon.

La caractéristique de la région qu'il étudie ici est la part qui revient dans l'élaboration du style gothique au diocèse d'Amiens. Il trouve les inventeurs de la fameuse *augive* à l'œuvre aux églises de Lucheux et d'Arènes élevées entre 1120 et 1140, ainsi que dans la belle église de Dommartin consacrée en 1163 et qui a dû avoir des arcs-boutants. Il trouve l'arc aigu dès 1100 au Wast, à Ham et à Lillers, peut-être même avant Morienval. En ce qui concerne la date du déambulatoire de Morienval, M. Enlart incline à se rallier à l'avis de notre éminent collaborateur M. Anthyme Saint-Paul.

M. Enlart est le premier qui ait étudié avec soin l'architecture romane du Nord de la France, et notamment dans les anciens diocèses d'Amiens, Arras et Thérouanne. Il rattache cette école à celle de l'Ile-de-France et il y retrouve une sorte de compromis entre les écoles de la Loire, du Rhin et de la Normandie.

L'influence normande et les tribunes se reconnaissent dans l'église de Lillers, avec ses colonnes adossées montant jusqu'aux entraits de la charpente de la nef, et ses archivoltes à zig-zag qu'on retrouve d'ailleurs aux portails du Wast, d'Oisemont et de Saint-Aurin. Cette influence se remarque dans les chapiteaux cubiques des deux Ham (Artois et Picardie), dans les chapiteaux godronnés de Saint-Wlmer-de-Boulogne, d'Avreu, de Lucheux, dans la grosse tour centrale qu'offrait autrefois Notre-Dame de Boulogne, etc.

L'influence de l'Ordre de Cîteaux s'accuse dans la seconde partie du XIIe siècle ainsi que l'influence des Prémontrés, copistes des Cisterciens.

En résumé, l'art roman de la Picardie ne se distingue en rien de celui des anciens diocèses de Laon, Soissons, Meaux, Senlis, Beauvais et Paris. M. Enlart reconnaît l'existence d'une école franco-picarde, dont le centre approximatif est à Senlis.

Nous venons de résumer les conclusions d'une laborieuse enquête, que M. Enlart a étendue à plus de soixante édifices des diocèses d'Amiens et de Boulogne en donnant sur chacun d'eux une notice plus ou moins étendue. Cette analyse faite, il dégage les caractères communs propres aux plans, à l'appareil, aux voûtes, aux clochers, etc., à toutes les parties de l'église, et c'est de cette synthèse qu'il tire les déductions que nous avons tâché d'exposer.

Nous nous arrêterons aux pages consacrées à quelques fonts baptismaux du Nord de la France. L'auteur de l'ouvrage et l'écrivain de ces lignes sont également friands des vieilles cuves romanes, et le premier a fourni au second de précieux documents à l'appui de ses recherches sur les ateliers tournaisiens de fonts baptismaux. De ces dernières fabriques, on retrouve tous les traits usuels, je dirai presque tous les poncifs, dans les fonts de Montdidier que nous avions déjà cités (1) et dont M. Enlart a relevé des dessins meilleurs que ceux de Viollet-le-Duc : les rinceaux émergeant d'un masque diabolique comme à Cousolre et à Zillebeke ; les dragons enlacés comme à Lichtervelde et à Ribemont ; l'embryon d'arbre paradisiaque, les arcatures alternant sur les faces avec un décor végétal, et offrant des colonnettes cannelées, etc. ; les traits caractéristiques du support, notamment les stries, les spirales, les torsades qui labourent les fûts, tout fait de cette belle pièce une œuvre tournaisienne des mieux caractérisées. M. Enlart paraît attribuer les fonts de Montdidier au XIe siècle ; ils rentrent dans une série qui, selon nous, appartient plutôt au XIIe. Tournaisiens de style sont aussi les fonts d'Isques, reproduits à la table analytique de l'ouvrage de M. Enlart.

Les fonts de Neuville-sous-Corbie, également dessinés par M. Enlart, nous paraissent une imitation des produits tournaisiens de même que ceux de Carly, de Hesdre et de Danne.

Comme contribution à nos études précédentes, qu'il nous soit permis de citer de nouveau M. Enlart :

« Les cuves baptismales exigeaient une pierre particulièrement dure et des ouvriers spéciaux, tout comme les monuments funèbres du moyen âge et ceux de notre temps et comme nos affreuses petites cheminées de marbre. Ces monuments facilement transportables s'exécutent en gros dans quelques fabriques spéciales, établies sur les lieux

1. E. Waillez, *Archéologie des monuments religieux de l'ancien Beauvaisis, pendant la métamorphose romane*, Paris, 1839.

2. O. Join-Lambert, *Ecole des Chartes*, 1894.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 319.

d'extraction de la pierre dure. C'est ainsi que se faisaient les fonts baptismaux de l'époque romane. Ceux de Saint-Pierre de Montdidier, de Vermand, de Saint-Just, de la Neuville-sous-Corbie et de même en Artois et en Flandre ceux de Chéreng (?), Evin, Neufberquin, Vimy, Guarbecques, Ames, Saint-Venant sont en pierre bleue de Tournai. Il en est de même des tombes romanes d'Estaires en Artois et de Saint-Josse-au-Bois. Plus tard encore, en 1173, c'est en pierre de Tournai que fut faite la tombe de Mathieu Ier, comte de Boulogne, inhumé dans l'abbaye de Saint-Josse-sur-Mer. »

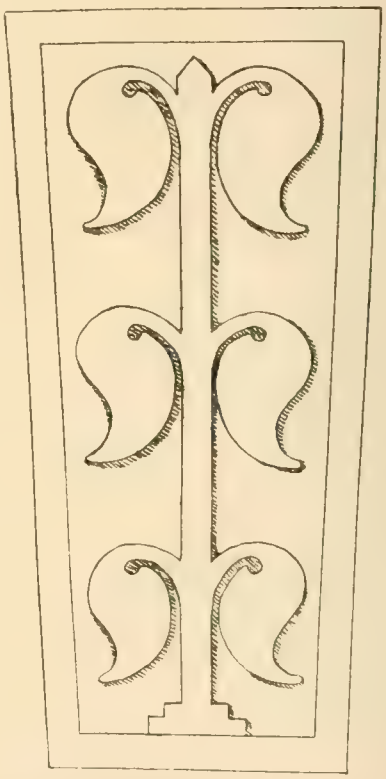
M. Enlart me fait l'honneur d'appuyer de nouveau les conclusions, que j'ai eu l'occasion de développer encore cette année au Congrès archéologique de Tournai. Loin d'être étonné que nous retrouvions les produits d'ateliers tournaisiens au loin et jusqu'en Angleterre, il signale des fonts belges, sinon tournaisiens, jusqu'à Tréport. Je doute que ces derniers soient tournaisiens ; ils seraient de la forme de ceux de Chéreng ; or je reste sceptique quant à la provenance tournaisienne de cette dernière et superbe cuve, qui appartient, comme type, aux ateliers de la Meuse. C'est par une erreur itérative déjà dénoncée par moi en 1890 (1), que M. Enlart me fait dire que les fonts de Chéreng sont dus à Lambert de Tournai (p. 45). La signature de Lambert de Tournai a été signalée par M. Devillers sur des fonts jadis conservés à Mons (2) et je n'ai fait que reproduire cette indication.

M. Enlart a fait connaître l'existence d'une autre fabrique de fonts romans, celle de Boulogne, qui utilisait le calcaire oolithique à gros grains dit pierre de Marquise. La pierre de Marquise s'est exportée au loin ; elle a fourni les trois quarts des fonts du pays qui forme aujourd'hui les arrondissements de Boulogne et de Montreuil. Aux environs d'Amiens la pierre de Marquise semble avoir été peu connue ; on faisait venir la pierre dure du bassin de l'Oise ou même de Caen, par eau, et pour les fonts baptismaux on s'adressait durant le XIe siècle autant ou plus à Tournai qu'au Boulonnais. Mais, vers le milieu du XIIe siècle, un atelier local met en œuvre pour cet usage des calcaires de Croissy et de Bonneleau, qui devaient servir plus tard à la cathédrale d'Amiens. Cet atelier paraît avoir reproduit à satiété le même modèle : l'on en jugera par les cuves à peu près identiques entre elles de Fouencamp, Gentelles, Babeux, Havernas, Equems, Morvaux et du musée d'Amiens.

Après l'époque romane toutes les paroisses étant pourvues de fonts baptismaux généralement luxueux et faits en bonne pierre, la fabrication se ralentit et les fonts que l'on fit encore n'étant plus l'objet d'un commerce régulier, furent exécutés dans le pays même et selon des types moins uniformes.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1890, p. 410, note 1.
2. De Lagrange et Cloquet, *Étude sur l'art à Tournai*, t. I, p. 98.

Les pierres tombales étaient un second article de l'industrie tournaisienne. « Un très bel exemple datant de 1100 environ, dit M. Enlart, a été découvert dans les ruines de l'abbaye de Saint-Josse-au-Bois et déposé dans l'église de Boitefontaine : « C'est une pierre de Tournai taillée en dos d'âne à quatre rampants ornés de rinceaux en méplat et de têtes de lions qui rappellent la sculpture de Saint-Wlmer de Boulogne.



Dalle tumulaire conservée à Gand (1).

« Des exemples tout à fait analogues se voient dans le diocèse de Noyon à Nesle, en Flandre et en Artois, à Estaires et à la prévôté de Gorre, et le musée de Stockolm conserve beaucoup de tombeaux de ce genre. »

J'ai vu dans la crypte de Nesles deux tombes de l'espèce à quatre rampants, mais avec un plat sur le faîte. L'une porte à cet endroit une croix hastée et ressemble singulièrement à la tombe de saint Abel (mort au VIIIe siècle), qu'on voit en la crypte de Lobbes ; la croix est

1. D'après M. le baron Béthune, dans le *Messager des Sciences hist., de Gand.*

toute pareille, et sur les versants court un rinceau analogue à celui de Saint-Josse, et qui porte des feuilles rappelant les gousses de cornaret dont nous parlerons plus loin. L'autre, également en couvercle de cercueil, n'est ornée que d'arcatures. On conserve au Musée d'Anvers une tombe en pierre de Tournai provenant de l'ancienne abbaye Saint-Michel, qui est en quelque sorte le réplique de la première des deux tombes de Nesles.

Le musée de Boulogne possède une pierre tombale un peu différente qui semble appartenir à une date voisine de 1170 ou 1200 ; elle est plate, arrondie vers la tête, et ornée d'une sorte de créquier. C'est une pierre de Marquise ; cela m'étonne. Chose curieuse, on conserve une tombe, ornée exactement d'un même ornement végétal, qui rappelle le cornaret ou la gousse de poivre d'Espagne, au musée lapidaire de Gand ; elle est en calcaire tournaisien, et ne diffère elle-même de la tombe de saint Guidon, dans la crypte d'Anderlecht, qu'en ce que celle-ci n'a que deux rangs de fleurons.

Parmi les monographies qui abondent dans l'ouvrage de M. E., nous signalerons spécialement celle de l'église de Dommartin, si remarquable par son plan pareil à celui de l'abbaye allemande de Heisterbach, modification de celui de Clairvaux, et par ses sculptures qui révèlent une école artistique remarquable. Les supports du chœur étaient de grosses colonnes, surmontées d'admirables chapiteaux octogones ornés de feuilles d'acanthe ou d'artichaut, rappelant ceux du déambulatoire de St-Remi de Reims.

DE DIEPPE A ARQUES — CHATEAU, ÉGLISE, CHAMP DE BATAILLE, par Ch. NORMAND. — In-12, illustré, 75 pages, Paris, 98 rue Mérisménil. Prix : 1,50 fr.

On ne se figure pas ce qu'il faut de science étendue, de goût sûr, de vues élevées, d'expérience et de savoir-faire, pour rédiger de très bons guides de touristes, tels que les a conçus M. Ch. Normand. Le guide de *Paris* a inauguré une série qui va s'étendre à la Province, en petits livres dont nous avons le type sous les yeux. Des renseignements nombreux, sûrs, inédits en grande partie, sont condensés en quelques pages, d'un style rapide et clair, rendues limpides par une habile ordonnance typographique, et par des illustrations pittoresques ou schématiques étroitement rattachées au texte. — Les photographes et les vélocipédistes qui tiennent aujourd'hui sinon le haut du moins le bon côté du pavé, ne sont pas oubliés, et trouveront ici leur *vade mecum*.

L. CLOQUET.

NOTICES ET DISCOURS, par Eugène GUILLAUME. — Volume in-8°, 300 pp. Paris, May et Motteroz. Prix : 5 fr.

On ne saurait, à l'heure actuelle, réunir trop de documents pour les futurs historiens de l'Art au XIXe siècle ; à ce titre, l'ouvrage que M. E. Guillaume vient de publier aux Librairies-Imprimeries réunies sous cet intitulé : *Notices et Discours*, ne peut être que le bienvenu.

L'éminent professeur d'esthétique au Collège de France y consacre une étude savante et émue à la personnalité de Charles Blanc et à l'institution, par cet éminent critique, de la chaire d'esthétique et de l'histoire de l'Art au Collège de France ; puis, après avoir finement analysé le talent simple et élégant de Paul Baudry, il nous donne, avec des documents inédits, une biographie du peintre Jean Alaux, dette de reconnaissance envers l'ancien directeur de l'Académie de France à Rome ; cette notice est un résumé de l'enseignement des arts pendant la Révolution et le premier Empire. Un travail très fouillé sur Barye, une allocution d'une émotion très sincère sur la fin cruelle du jeune statuaire Antoine Idrac et deux discours sur l'école de Rome complètent cet intéressant ouvrage, où M. Eugène Guillaume a mis tout son esprit et toute son âme.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL.

La question des coupoles de Saint-Front de Périgueux est présentement à l'ordre du jour des discussions archéologiques ; elle a soulevé dans ces dernières années plusieurs controverses.

M. J. Berthelé la traitait dernièrement encore dans les colonnes de la *Revue de l'Art chrétien* (1) et M. Anthyme Saint-Paul, dans une brochure adressée à M. de Fayolle. M. Brutails la reprend dans la dernière livraison du *Bulletin monumental* (2).

Son étude est fort intéressante.

Rappelons les antécédents du sujet : La théorie de F. de Verneilh (3) faisait de Saint-Front l'œuvre d'un architecte byzantin, exécutée entre les années 984 et 1047 sans doute à l'imitation de Saint-Marc de Venise, et en même temps le prototype des églises à coupoles de France.

1. V. livr. de septembre 1895, p. 361.
2. N° 2, 1895, p. 87.
3. F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*. Paris, 1851. *Les influences byzantines*, lettre à M. Viollet à Paris, 1855.

Quicherat (1) pensait, que Saint-Front et Saint-Marc étaient deux sœurs engendrées par l'église disparue des Saints-Apôtres de Constantinople.

Viollet-le-Duc (2) reconnaissait dans l'église périgourdine une forme byzantine, mais non des procédés orientaux.

Parker (3) s'est rallié finalement au système de Verneilh.

A. Ramé (1) s'en est écarté quant à l'âge de l'édifice, qu'il considère comme postérieur à 1120.

M. Berthelé (2) insiste sur l'impossibilité de la date assignée par de Verneilh, date à laquelle M. Anthyme Saint-Paul, opposé naguère, hésitant depuis, semble vouloir revenir. Il admet l'intervention au Périgord d'une « bande d'architectes étrangers ».

M. Corroyer (3) admet l'imitation de l'église

Saint-Front de Périgueux.

des Saints-Apôtres comme plan dans Saint-Front et dans Saint-Marc ; mais il distingue entre l'appareil en blocage de Saint-Marc et l'appareil à ossature élastique, de système Syrien (selon lui), qui caractérise Saint-Front. Nous avons fait connaître et refuté sa curieuse théorie de la coupole périgourdine considérée comme l'œuf de l'ogive.

En ce qui concerne la date de l'église actuelle, M. Brutails (4) est amené dans le dernier numéro

1. J. Quicherat, *Mélanges*, t. II, p. 485.
2. Viollet-le-Duc. *Diction. d'architecture*, t. I, p. 135, 170 ; t. IV, p. 350.
3. Parker, *Bull. monumental*, t. XXIII, p. 146 ; t. XXVI, p. 468.
4. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1892, p. 68.

du *Bulletin monumental*, en reprenant l'examen de tous les arguments apportés par les archéologues que nous venons de citer et plus récemment par M. Anthyme Saint-Paul, à admettre qu'elle fut construite après l'incendie de 1120.

Il repousse la séduisante théorie de F. de Verneilh, d'après laquelle la généralité des coupoles du Périgord et de l'Anjou dériveraient de Saint-Front, le prototype ; d'après cette théorie on aurait bientôt abandonné la disposition byzantine en croix grecque, et aligné les coupoles au-dessus

1. A. Ramé, *Bulletin du comité des trav. hist.*, 1882, p. 201 ; sect. *d'archéol.*, 1883, p. 26.
2. *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 361.
3. E. Corroyer, *Architecture romane*, p. 258-262.

des nefs, conformément aux traditions de la Gaule.

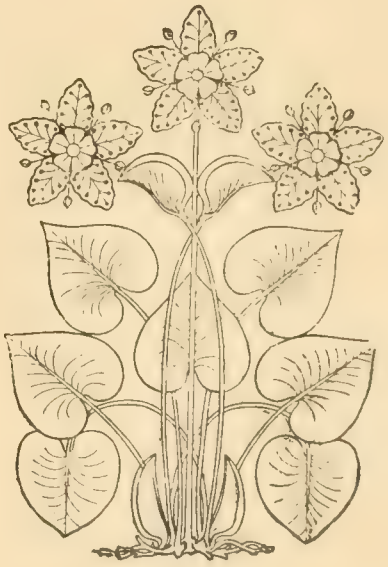
M. B. fait remarquer que Saint-Front, avec ses coupoles de près de 13 m. d'ouverture, ou ses pendentifs de 17 m. de diam., est une construction trop avancée et trop correcte, pour être le premier produit d'une école ; il en serait plutôt le chef-d'œuvre. Ou bien cet édifice est d'un maître byzantin, ou bien il n'est pas un prototype.

Dans son étude de *L'art de bâtir chez les Byzantins*, M. Choisy apporte à l'intéressante question qui nous occupe des lumières nouvelles, en faisant connaître avec précision les procédés de construction des Byzantins. M. Br. montre que les coupoles de Saint-Front ne sont rien moins que byzantines, ni comme structure et appareil, ni comme tracé et comme forme extérieure ; il se livre à ce sujet à une fort intéressante étude de l'édifice.

Celui-ci, d'après cet archéologue, appartient sans aucun doute à une école parvenue à sa pleine maturité ; cette école n'est pas byzantine ; on ne peut la chercher que dans le pays même. Comme M. J. Berthelé le rappelait dans nos colonnes, Saint-Front paraît distancé par Saint-Pierre d'Angoulême et surtout par la cathédrale de Cahors. On se sera exercé de longue main à tourner des coupoles sur pendentifs, établies d'abord isolément, sous les clochers, aux croisées de transepts, puis alignées le long de la grande nef. M. B. passe en revue les coupoles « archaïques » telles que celle de Saint-Martin de Mazerat, d'Aillas, de Parsac, de Pertignas, de Saint-Étienne de la Cité à Périgueux, de Cahors. Il va jusqu'à croire, que l'invention des pendentifs peut avoir été faite à nouveau en France, sans communication avec l'Ouest.

La coupole devenue un procédé local, aurait enfin servi, à un moment donné, à faire de Saint-Front, sous une influence byzantine passagère, une église imitant, comme disposition, Saint-Marc de Venise, ou plutôt l'église des Apôtres à Constantinople ou Saint-Jean à Éphèse, dont parle Procope.

L. C.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

ALBUM DES MISSIONS CATHOLIQUES. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00. Les 4 vol. réunis, fr. 35,00. Soc. Saint-Augustin.

ALBUM DES MONUMENTS ET DE L'ART ANCIEN DU MIDI DE LA FRANCE. 49-72.— In-f°. Toulouse, Privat.

Allard (Paul). — L'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE A ROME. LA MAISON DES MARTYRS. — In-8°. Paris, Soye et fils.

Alexandre (Ars.). — HISTOIRE POPULAIRE DE LA PEINTURE. ÉCOLE FLAMANDE ET HOLLANDAISE— In-4°, 250 gravures. Paris, Laurens.

Babeau (Alb.). — LE LOUVRE ET SON HISTOIRE. — 140 grav. sur bois et photogravures d'après dessins, plans et estampes de l'époque. — Paris, Firmin-Didot.

Barlet et Lejay. — SYNTHÈSE DE L'ESTHÉTIQUE. LA PEINTURE. — In-8°. Paris, Chaumel.

Blanquart (L'abbé). — DOCUMENTS SUR EVREUX ET SA CATHÉDRALE. — In-8°. Rouen, Lestringant. (Extrait des *Mélanges de la Soc. de l'Hist. de Normandie*, 1893.)

Blanquart (L'abbé) et **Régnier** (L.). — DESCRIPTION EN VERS DE L'ÉGLISE DE GISORS EN 1629. — In-8°. Rouen, Lestringant. (Extrait des *Mélanges de la Soc. de l'Hist. de Normandie*, 1893.)

Blanadet (Marcellin). — BIBLIOGRAPHIE DE L'ABBÉ COCHET. — In-8°, Paris, Picard.

Bénech (F.). — DE LA PROTECTION DES OBJETS D'ART ET DES MONUMENTS HISTORIQUES ; ÉTUDE SUR LA LOI DU 30 MARS 1887. — Discours prononcé à la Cour d'appel de Montpellier en audience solennelle de rentrée du 16 oct. 1895. — In-8°, 36 pp., Montpellier, Martel.

Chabeuf (H.) (*) — LA CROIX-RELIQUAIRE DE ROUVRES. — In-4°, 115 pp. 2 phototyp. Dijon, Jobard. (Extrait des *Mém. de la Comm. des antiq. de la Côte d'Or*, t. XII, 1895.)

Chérot (R. P. H.). — LA CONVERSION D'AUGUSTIN THIERRY, à propos du centenaire de sa naissance. — Paris, Retaux. (Extrait des *Études religieuses*, augmenté de pièces justificatives et précédé d'une lettre de Mgr Perraud, 1895.)

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Demaison (L.). — LES ARCHITECTES DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.— (*Moyen âge*, février 1895.)

Durrieu (Paul) et **Marquet de Vasselot** (J.-J.). — LES MANUSCRITS A MINIATURES DES HEROÏDES D'OVIDE, traduites par Saint-Gélais et un grand miniaturiste du XVIe siècle. — In-8°, Châteaudun, imp. de la Soc. typogr.

Eeden (F. W. van). — LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE HARLEM. — Gr. in-4°, Bordeaux, Gounouilhou. Paris, Bureau de la *Rev. des arts décoratifs*.

Enlart (C.). (*) — MONUMENTS RELIGIEUX DE L'ARCHITECTURE ROMANE ET DE TRANSITION DANS LA RÉGION PICARDE. — Gr. in-8° de 252 pp., nombreuses planches et vignettes. Amiens, Yvert et Telier, 1895.

Farcy (L. de). — LA BRODERIE DU XIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS. — Fort vol. in f°. de 180 pl. phototyp. Angers, Belhomme. Prix : fr. 100,00.

Fayolle (Le marquis de). — LE CHAPELET DE MAD^e DE MONTESPAN ET LE RELIQUAIRE DE SAINT MOMMOLE A SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE.— In-8°. Paris, Picard. (Extrait du *Congrès Archéol. de France*, 59e session, 1892.)

Franklin (A.). — LA VIE PRIVÉE D'AUTREFOIS. ARTS ET MÉTIERS, MODES, MŒURS, USAGES DES PARISIENS DU XIIe AU XVIIIe SIÈCLE, d'après des documents originaux ou inédits. LES MAGASINS DE NOUVEAUTÉS, 2e partie. — In-18°, grav., Paris, Plon et Nourrit.

Gonse (L.). — LA SCULPTURE FRANÇAISE DEPUIS LE XIVe SIÈCLE. — Grand in-8°, nombr. grav. et pl. Paris, May et Motteroz.

Godet (R.-P.).—LA CHAMBRE DE LA SIGNATURE. (*Notes d'art et d'archéologie*, février 1895.)

Guerlin (R.). (*) — SIMON MARMION, PEINTRE AMIENNOIS DU XVe SIÈCLE. — Broch. Amiens, Yvert et Telier. (Extrait des *Ann. de la Soc. des antiquaires de Picardie.*)

Guibert (L.). — RELIQUAIRES LIMOUSINS ; types, formes et décors. — (*Bulletin de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, oct.-déc., 1894.)

Guillaume (Eug.). (*) — NOTES ET DISCOURS. — Volume in-8°, 300 pp. Paris, May et Motteroz. Prix : 5 fr.

Lafenestre (G.) et **Richtenberger** (Eug.). (*) — LA PEINTURE EN EUROPE : I. *Musée du Louvre ;* II. *Musées de Belgique ;* III. *Musées de Florence.* — Volumes ornés chacun de 100 reproductions photogr. des principaux chefs-d'œuvre. Petit-in-8°, reliés. Paris, imp. et lib. May et Motteroz. Prix du vol. : 10-00.

Lagrange (Le P. M.-F.). — SAINT ÉTIENNE ET SON SANCTUAIRE A JÉRUSALEM. — In-8°. Paris, Picard.

Largeault (A.). — L'ÉPITAPHE DE GUNTER A L'ÉGLISE SAINT-HILAIRE DE POITIERS. — (*Rev. Poitevine et Saintongeaise*, janv. 1895.)

Le même. — L'INSCRIPTION DU RELIQUAIRE DE LA CHAPELLE DE SAINT-SIXTE A LA CATHÉDRALE DE POITIERS. — (*Rev. Poitevine et Saintongeaise*, janv. 1895.)

Launay (L'abbé de). — DEUX MILLE ANS D'HISTOIRE. — LA VALLÉE D'AULNAY. — Vol. de 350 pp. Paris, Flammarion.

LES ROSES D'OR PONTIFICALES. — (*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 20 février 1895.)

Lex (L.). — LE MAUSOLÉE DE LOUIS DE VALOIS, DUC D'ANGOULÊME, DANS L'ÉGLISE DE LA GUICHE (Saône et Loire). — In-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Malafosse (J. de). — LES ANCIENNES MAISONS DE TOULOUSE. — In-8°, grav. Toulouse, Chauvin et fils. (Extrait des *Ann. de la Soc. archéol. du Midi de la France.*)

Marsaux (Le chan.). (*) — BRODERIES CONSERVÉES A L'HÔTEL-DIEU DE CHATEAU-THIERRY. — TRIBUNE DE L'ORGUE DE CHATEAU-THIERRY. — Broch. in-8°. (Extrait des *Ann. de la Soc. hist. et archéol. de Château Thierry*, 1895.)

Mazerolle (F.). (*) — LES BLARU, ORFÈVRES ET GRAVEURS PARISIENS. — Broch. Paris, Plon, 1895.

Mély (F. de). — LE GRAND CAMÉE DE VIENNE ET LE CAMAYEUL DE SAINT-SERNIN DE TOULOUSE. — In-4°, grav. Toulouse, Chauvin et fils.

Métivier. — L'ARCHITECTURE EN GASCOGNE AUX XIVe ET XVe SIÈCLES. — (*Rev. de Gascogne*, janv. 1895.)

Michel (Em.). — ÉTUDES SUR L'HISTOIRE DE L'ART: DIEGO VELAZQUEZ. LES DÉBUTS DU PAYSAGE DANS L'ÉCOLE FLAMANDE. CLAUDE LORRAIN. LES ARTS A LA COUR DE FRÉDÉRIC II. — In-16. Paris, Hachette.

Mommeja (J.). — LES SARCOPHAGES CHRÉTIENS ANTIQUES DU QUERCY. — Gr. in-8°. Cahors, Pirma.

Normand (Ch.). (*) — DE DIEPPE A ARQUES: CHATEAU, ÉGLISE, CHAMP DE BATAILLE. — In-12, illustré, 75 pp. Paris, 98, rue Méroméssnil. Prix: 1,50 fr.

Numa Lacoste. — LES ARCHITECTES, SCULPTEURS, ET MAITRES D'ŒUVRE DE L'ÉGLISE SAINT-SAUVEUR D'AIX-EN-PROVENCE AU XVe SIÈCLE. — In-8°, grav. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Palowski (A.). — ICONOGRAPHIE DE LA CHAPELLE PALATINE. — In-8°, avec fig., Paris, Leroux.

Pilo (Mario). — LA PSYCHOLOGIE DU BEAU ET DE L'ART, traduit de l'italien par Auguste Dietrich. — In-12, Coulommiers, Brodard; Paris, F. Alcan.

Quarré-Reybourbon (L.). (*) — LA VIE, L'ŒUVRE ET LES COLLECTIONS DU PEINTRE WICAR. — Broch. in-8°. Paris, Plon.

Regnier (L.). — FOUILLES DANS LE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE D'EVREUX. — (*Correspondance hist. et archéol.*, 25 avril 1895.)

Robert (L.). — JEANNE D'ARC: SES RELIQUES, SON PORTRAIT, SES SOUVENIRS. — (*La Vérité*, 10 et 13 décembre 1894.)

Tamizey de Larroque (Ph.). — LIVRE DE RAISON DE LA FAMILLE DE CHEVALIER D'ESCAGE, EN AGENAIS (1746-1792). — In-18. Paris. (*Annuaire du Conseil héraldique de France*, 8e année, 1894.)

Thomas (A.). — LA TAPISSERIE A FELLETIN ET A RIOM, 1473. (*Notes sur l'hist. de la Marche Limousine*, 1894.) — In-8°. Toulouse, Privat.

Le même. — L'ENLUMINEUR EVRARD D'ESPINQUES. (*Notes sur l'hist. de la Marche Limousine.*) — In-8°. Toulouse, Privat.

Vigouroux (F.). (*) — DICTIONNAIRE DE LA BIBLE. — Paris, Letouzey. Fascicule VIII. (*C. Carmel.*)

Allemagne.

Frantz (Le Dr Erich). (*) — GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN MALEREI. II Theil. — Friburg in Br. Herder.

Graf (H.), **Hager** (J.) et **Mayer** (J. A.) (*) — KATALOGE DES BAYERISCHEN NATIONAL MUSEUMS. *VIter Band.* — ALGEMEINE KULTURGESCHICHTLICHE SAMMLUNGEN DES MITTELALTERS. II. *Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei.* — In-4° de 98 pp. avec 29 phototypies. Munich, Himmer, Libr. de l'Université.

Haendke (Berth.). — DIE SCHWEIZERISCHE MALEREI DES 16 JAHRHUNDERTS. — Aarau, Sauerlander.

Haupt (Alb.). (*) — DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE IN PORTUGAL, VON DEN ZEITEN EMMANUELS DES GLUCKLICHEN BIS ZU DEM SCHLUSSE DER SPANISCHEN HERRSCHAFT. Tome II. — In-4° de 170 pp., 157 grav. Francfort s. M. H. Keller.

Lücbke (Herman). — DIE KÖNIGLICHE GEMAELDEGALERIE ZU DRESDEN. Lieferung I. — In-fol., Münich, Franz Haufstaengl.

Steinmann (E.). — UNE FRESQUE DE BOTTICELLI A LA CHAPELLE SIXTINE. — (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XVIIIe, 1r fascicule.)

Stephan Beissel, S. J. (*) — FRA GIOVANNI DA FIESOLE, SEIN LEBEN UND SEINE WERKE. — In-4° de 96 pp., 43 pl. et grav. dans le texte. Friburg, Herder.

Varnhagen (Herm.). — UEBER DIE MINIATUREN IN VIER FRANZÖSISCHEN HANDSCHRIFTEN. — (*Litterarisches Centralblatt*, 22 déc. 1894.)

Wilpert (Jos.). (*) — Fractio panis. *Die Aelteste Darstellung des eucharistischen Opfers, in der* « Cappella Greca. » — Petit in-f°, XII-144 pp. avec 17 pl. en photot. et 20 vignettes. Herder, Fribourg en Brisgau, 1895.

Angleterre.

Berenson (B.). — Lorenzo Lotto. An essay in constructive art Criticism. — In-8°, Londres et New-York, Pulman.

C. H. — Middleton Wake. — (*The Academy*, 1er déc., 1894.)

Flint (S.-C.). — Fra Angelico. — (*Catholic World*, janv. 1895.)

Rembrandt and his art. — (*Quarterly Review*, oct. 1894.)

Espagne.

Bolea y Sintas (M.). — Descripcion historica de la catedral de Malaga. — In-4°, Malaga, Arturo Gilabert.

Italie.

Garassini (G.-B.). — Gli statuti dell' arte degli aurefici in Savona del 1577. — In-8°, Savona, F. Fenetti.

Müntz (Eug.). — L'eta aurea dell' arte italiana. Seguito all' arte italiana nel quattro cento. — In-8°, 20 pl., Milan, typ. du *Corriere della Sera*.

Paoletti (P.). — Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI. (I. Bellini.) — In-4°, Padoue, P. Prosperini.

Stevenson (Em.). — Statuti delle arti dei merciai e della lana di Roma. — In-4°, Rome, typ. de propaganda fide.

Belgique.

Bastelaer (D.-A. van). — Pavement mosaïque en petits carreaux céramiques du XIIe siècle, trouvé à Ragnies, lieu dit ferme du Pommerœul. — (*Bulletin de l'Acad. d'archéol. de Belgique*, t. XVIII.)

Chevalier (Le chan. U.). — Repertorium hymnologicum. — Catalogue des Chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours. L.-Q. Nos 9936 à 16091. — In-8°. Louvain, Polleunis et Ceuterick.

Cloquet (L.) — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Vol. in-8°, 130 gravures et 8 chromolithographies. Soc. de Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00. — Édition de luxe. Prix : fr. 15,00.

Le même. — Essai sur les principes du Beau en architecture. — Broch. in-8°. Prix : 1 fr. 50.

Le même. — Les Maisons anciennes en Belgique. — In-4°, illustré (1).

Le même. — Tracts artistiques. — I. L'art monumental des Égyptiens et des Assyriens. — II. L'art mon. des Indous et des Perses. — III. L'art mon. des Grecs. — In-4°, de 100 pp. environ. Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie.

Daris (Jos.). — Notices historiques sur les églises du diocèse de Liège. — In-8°, Liége, Demarteau.

Donnet (F.). — Le triptyque de Maria ter Heide. — (*Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique*, n° 14, 1894.)

Le même. — Notes historiques relatives aux beaux-arts au XVe siècle : I. Le peintre Tseraerts, note sur deux de ses œuvres ; II. Le peintre Van der Cleyen ; III. L'argenterie de la Gilde des arbalétriers de Tamise ; IV. L'église de Saint-Léonard, près Brecht ; V. Jan Uter-Perssen et Gielys van Beeringen, peintres bruxellois ; VI. Deux fondeurs de cloches malinois. — (*Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique*, n° 15, 1894.)

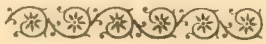
Helbig (J.). — Lambert Lombard, peintre et architecte. Étude accompagnée du portrait de Lombard, par lui-même, et de cinq autres phototypies d'après les œuvres du maître. — In-8°. Bruxelles, Vve Baertsoen. Prix : fr. 3,50.

Hosdey (H.). — La Belgique monastique sous l'ancien régime ; répertoire historico-bibliographique de tous les monastères ayant existé en Belgique avant le XIXe siècle. — (*Messager des sciences hist.*, 3me livr., 1894.)

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. (Collection des *Guides belges*.) — In-12 de 191 pp. avec vignettes, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Van Malderghem (J.). (*) — La vérité sur le « Goedendag ». — Broch. in-8° avec pl. Bruxelles, Vromant. (Extr. des *Ann. de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles*, 1895.)

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue*.



Chronique. SOMMAIRE : La ROMA SOTTERRANEA de J.-B. de Rossi. ÉGLISES ET MUSÉES. — LA NOUVELLE CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. RESTAURATIONS : Saint-Front de Périgueux ; Saint-Bénigne de Dijon ; Église d'Anderlecht ; Église du Sablon à Bruxelles ; Château des Baux. — PEINTURES MURALES : Château de Malpaga à Bergame ; Église Saint-Philbert-sur-Risle. — NOUVELLES : Mosaïques et fresques à Florence ; Œuvres disparues de Claude Bassot ; Tombes à Louanec et à Albi ; La châsse de Saint-Bénigne ; Église Sainte-Marie de Garmisch ; Découverte à l'abbaye de Villers. — LE MONUMENT DE MGR FREPPEL. — VITRAUX DU GRAND SÉMINAIRE DE DIJON. — EXPOSITION EUCHARISTIQUE DE MILAN.

L'Archéologie chrétienne.

L'*OSSERVATORE Romano* publie la Lettre que le Souverain-Pontife a adressée à son cardinal-vicaire, l'Eme Parocchi, pour assurer la continuation de l'œuvre d'archéologie chrétienne entreprise, sous le titre de *Roma Sotterranea* par le regretté commandeur Jean-Baptiste de Rossi. — Voici la traduction de ce document :

« *A M. le cardinal Lucide-Marie Parocchi, président de la Commission d'archéologie sacrée.*

« Monsieur le cardinal,

« Parmi les nombreuses raisons qui rendirent extrêmement grave à tous les hommes studieux des antiquités sacrées la mort de l'éminent archéologue Jean-Baptiste de Rossi, ce ne fut certes pas la moindre, celle de l'inachèvement de son œuvre si appréciée de la *Roma Sotterranea.*

« Cette œuvre, entreprise et poursuivie sous les auspices et grâce à la munificence de Notre prédécesseur Pie IX, d'heureuse mémoire, fut l'objet de l'universelle admiration, aussi bien pour la lumière qu'elle apportait à l'histoire des antiquités chrétiennes, que pour les nouveaux arguments dont elle confirmait les dogmes et la tradition catholiques. Pour nous, qui n'avons pas moins prodigué que notre prédécesseur la protection pontificale à de Rossi et qui en avons hautement apprécié les mérites, nous avons regretté plus que personne l'interruption de ses doctes recherches. Ç'a toujours été, partant, notre vif désir, que son travail, si utile à la religion et à l'histoire, eût la continuation qu'en attendent tous les érudits. Et maintenant, voulant satisfaire ce commun désir, nous nous adressons à vous, Monsieur le Cardinal, en votre qualité de président de la Commission d'archéologie sacrée, et, par votre moyen, c'est à cette commission elle-même, que nous confions cette difficile et honorable entreprise. Nous le faisons d'autant plus volontiers que nous savons qu'il ne manque pas, parmi les membres de la Commission, de ceux qui se sont formés aux études d'archéologie chrétienne sous la direction de de Rossi lui-même et qui en ont appris, avec les méthodes des recherches, la profondeur de vues, toujours unie à l'esprit intimement religieux. — Nous avons confiance que la Commission, heureuse du mandat dont nous l'honorons, saura répondre à nos désirs, assurée que notre faveur ne lui manquera pas. — Et dans cette confiance, Monsieur le Cardinal, nous vous accordons de tout cœur la bénédiction apostolique.

« Du Vatican, le 31 décembre 1895.

« LEON XIII, PAPE. »

Eglises et Musées.

DANS leur haute sollicitude pour les intérêts sacrés de l'art, les Sociétés d'archéologues et les Congrès élèvent périodiquement la voix contre différents abus intolérables, et il leur arrive de dénoncer comme une aberration, que l'on permette aux églises de conserver sous leurs voûtes des œuvres d'art, des tableaux faits pour l'usage du culte, mais sur lesquels Monsieur Tout le monde revendique ses droits, tout ce qui est « artistique », étant la chose de ce Monsieur. Pensez donc, ces objets précieux pourraient se détériorer ! rien de plus urgent, que de sommer Monsieur l'État, de les faire enlever du sanctuaire, pour les colloquer dans un musée.

Il est entendu qu'ils seront bien abrités contre toute atteinte des hommes, des choses et même du temps, une fois placés dans un musée, sous la garde d'un conservateur officiel. Le musée sera pour eux le port du suprême salut ! Incontestablement,... témoin le musée des Beaux-Arts de Lille.

Nous lisons en effet dans un journal quotidien :

« *Le Palais des Beaux-Arts à Lille.*— Nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'année dernière et il y a deux ans, les ravages incroyables que l'humidité faisait tous les hivers au Palais des Beaux-Arts de Lille (Nord) où est installé le magnifique musée de peinture de cette ville.

« Cette année, le désastre est encore plus grand que les années précédentes. Les mesures qu'on avait prises pour enrayer le mal n'ont pas été suffisantes ; on a fait des essais qui n'ont pas réussi : tout est à recommencer et l'on devra se hâter singulièrement, si l'on ne veut pas que les chefs-d'œuvre que renferme le musée soient irrémédiablement perdus. Actuellement, il n'y a que 137 tableaux d'atteints ; c'est déjà beaucoup trop ; mais d'ici peu de temps, ce chiffre pourrait être considérablement grossi.

« Parmi les œuvres les plus fortement endommagées, il faut citer : la *Descente de Croix* et l'*Apparition de la Vierge*, de Rubens ; la *Médée*, d'Eugène Delacroix ; la *Venus*, d'Amaury Duval ; la *Forêt*, de Troyon ; la *Dame au chien*, de Carolus Duran ; la *Plantation d'un calvaire*, de Jules Breton ; la *Braderie*, de L. Watteau ; *Belisaire demandant l'aumône*, de David ; le *Jugement de Salomon*, de Wicar ; la *Fortune*, de Mignard ; le *Marché arabe*, de Guillaumet ; et d'autres qu'il serait trop long d'énumérer, et parmi lesquels il y a malheureusement des « primitifs » et des Véronèse.

« Par cette courte nomenclature, on a pu voir, qu'il y avait des œuvres de tout premier ordre endommagées. Les

dégâts causés sont de différentes sortes : certaines toiles, trop dilatées, se déchirent ; d'autres se gonflent aux coutures en soulevant la couleur qui s'écaille, se fendille et tombe par parcelles quand il fait sec ; la couleur de quelques-unes se décompose et s'altère au point de changer les tons ; pour d'autres des chancis ou des champignons étendent leur végétation sur le vernis et voilent la composition à un tel degré, qu'il serait difficile de dire le sujet en face duquel on se trouve. « *L'ivresse de Silène* » pourrait tout aussi bien passer pour « *la naissance de Vénus* ».

« On est stupéfait devant un pareil spectacle, et tout cela semble incroyable ou tout au moins empreint d'exagération ; cependant, nous sommes encore au-dessous de la vérité. Tous ces dommages, toutes ces détériorations n'ont qu'une seule et unique cause : l'excessive humidité du Palais des Beaux-Arts qui n'a pas été bâti dans de bonnes conditions.

« Une Commission technique, composée d'architectes, de peintres et de chimistes, nommée l'année dernière, s'est réunie d'urgence pour prendre les mesures que nécessitait la situation. Elle a décidé provisoirement de remplacer le calorifère à eau chaude par un calorifère à air sec ; de dédoubler les verrières et fenêtres par lesquelles entre un air humide ; d'autres propositions relatives à la ventilation ont été également discutées, mais on n'a pris encore aucune résolution.

« D'autre part, le Conseil municipal de Lille va se réunir prochainement et il aura à examiner cette grave question au point de vue des fonds à voter pour appliquer les mesures qui ont été ou qui seront prises ultérieurement par la Commission technique pour empêcher le désastre que nous signalons plus haut de s'étendre ou de se prolonger : il y va de l'existence et de la conservation, ou de la perte et de la ruine des innombrables richesses et des admirables chefs-d'œuvre du musée de Lille, le plus beau de la France après ceux de Paris et de Lyon. »

La Nouvelle Cathédrale de Westminster.

LA *Chronique des Travaux publics* nous apprend que la construction des fondations de la cathédrale catholique de Westminster avance à grands pas. Il avait été question tout d'abord de reproduire dans cette cathédrale, dont on a posé la première pierre il y a quelques mois, l'ancienne basilique de Saint-Pierre, mais cette idée malheureuse fut abandonnée. L'architecte, M. Bentley, après quatre mois d'études sur le continent, a présenté un projet qui a, paraît-il, été chaleureusement approuvé par les autorités ; il s'est surtout préoccupé que la construction en elle-même fût aussi économique que possible, mais permît dans la suite l'emploi de tous les genres de décorations (?).

La surface couverte sera de 54,000 pieds carrés ; l'église aura 350 pieds de longueur, 156 de largeur et 90 de hauteur ; elle se composera de trois nefs, d'un transept et de chapelles latérales. Dans l'abside, dont le sol sera élevé de quelques pieds au-dessus du niveau de la nef, il y aura un chœur de moines, comme à Saint-Ambroise, à Milan, visible dès l'entrée, afin de rappeler (curieux caprice) qu'un monastère bénédictin a pris part à la fondation de l'église. Les stalles des chanoines seront dans le sanctuaire.

Le maître-autel, en marbres de couleur, sera surmonté d'un baldaquin au-dessus duquel planera, supportée par des chaînes d'or, une grande croix byzantine, portant l'image du Sauveur qui attirera tous les regards. Les mosaïques des coupoles et des murs rappelleront l'histoire de l'Église catholique d'Angleterre, ainsi que des scènes tirées de la vie des saints anglais et irlandais, auxquels les chapelles latérales seront consacrées.

On aurait d'abord voulu construire l'édifice en style gothique. Cette idée a été abandonnée par égard pour quelques âmes trop sensibles qui y voyaient une atteinte portée à la vieille abbaye de Westminster. Le style qui a été finalement admis est le style byzantin, comme celui de Saint-Ambroise de Milan. La cathédrale, très simple dans ses lignes extérieures, rappellera Saint-Vital, de Ravenne ; Saint-Marc, de Venise, et Sainte-Sophie, de Constantinople.

La dépense totale est estimée à 150,000 liv. st. (150,000 × 25.2 = 3,780,000 francs), et on espère achever la construction en deux ans, afin d'y célébrer le treizième centenaire de l'arrivée en Angleterre de saint Augustin, premier évêque de Cantorbéry. Des dons considérables, parmi lesquels celui du duc de Norfolk (10,000 liv. st.), ont déjà été offerts par les catholiques anglais, qui veulent que leur cathédrale soit un monument absolument remarquable et contribue à l'embellissement de Londres.

Restaurations.

La Cathédrale de Périgueux. — Des réparations d'aménagement très importantes sont commencées dans la cathédrale de Saint-Front.

Le grand lustre du chœur a été remis à neuf, les deux autres vont incessamment subir une semblable transformation et être appropriés, comme le premier, à l'éclairage électrique. Deux nouveaux lustres pareils à ceux-ci orneront bientôt les deux coupoles latérales et seront dus à la munificence de Mgr l'Évêque. Des stalles sont en projet, dit-on, et commenceraient l'ameublement définitif du vaste chœur. On voit venir le jour où à l'entrée de l'abside se dressera un splendide maître-autel avec baldaquin.

On rétablit actuellement le mécanisme du carillon dans le clocher.

La reconstruction de la cathédrale proprement dite est achevée. Le clocher lui-même a vu disparaître une partie des échafaudages qui l'en-

combraient extérieurement. Des démolitions accomplies en dernier lieu laissent voir, entièrement dégagées, les grandes et majestueuses lignes architecturales de l'intérieur du clocher.

Cependant on bâtit encore ! on commence à reconstruire en effet, par devant le clocher, l'ancienne église latine bâtie par l'évêque Chronope au VIIe siècle et où il avait déposé les reliques de saint Front « avec beaucoup d'hymnes, cantiques et magnificences ». Elle aura pour dôme, dit-on, une nouvelle coupole. Ainsi sera complété ce monument si étrange en Occident.

L'ÉGLISE cathédrale de Dijon, maintenant restaurée, présente aux regards un noble vaisseau dont une plume experte autant que facile a récemment entretenu avec intérêt les lecteurs de la *Revue* (1).

A l'occasion de ces restaurations, serait-il permis d'exprimer un regret : celui de voir enfreindre, sans aucune nécessité, de vieux usages liturgiques, presque des règles, fort respectables ?

A la cathédrale de Dijon, le chœur s'étend derrière l'autel placé entre le clergé et les fidèles. Avant les dernières restaurations, le siège épiscopal, la *cathedra*, occupait le fond du chœur et les stalles des chanoines se développaient à droite et à gauche.

Ce siège épiscopal était, certes, d'une pauvre et laide menuiserie, qui jurait fortement avec la somptueuse décoration des boiseries avoisinantes, et chacun pouvait souhaiter de le voir remplacer par un autre siège plus en harmonie avec les stalles.

Hélas ! ce n'est pas seulement un remplacement, mais encore un déplacement, que l'on a exécuté. La *cathedra* a quitté le chœur ! — Un peu en avant de l'autel, du côté de l'Évangile, on a disposé un nouveau siège épiscopal accompagné de deux stalles pour les vicaires-généraux — le tout fait de morceaux divers habilement agencés et produisant un effet passable.— Au chœur, à la place du siège disparu, on a mis quatre stalles semblables aux autres.—Et maintenant, l'évêque ne siège plus au milieu de son clergé, ainsi que le veut un usage qui remonte aux temps apostoliques.

La disposition du chœur, en effet, par derrière l'autel, est imitée de celle des anciennes basiliques romaines dans lesquelles le siège du Juge ou *Præses* occupait le fond de l'abside, laissant de chaque côté les places réservées aux assesseurs. Cette antique disposition est celle que l'on voit encore à Rome dans beaucoup d'églises, en particulier, à St-Clément, à Ste-Marie *in Cosmedin*, à Ste-Marie au Transtévère, etc.

On a eu, c'est à supposer, de bonnes raisons pour opérer ces modifications considérables—c'est pourquoi ce qui vient d'être dit n'est pas une critique, mais l'expression d'un regret ; celui que, en un temps où les antiquités chrétiennes, étant plus étudiées, sont mieux connues, on passe si aisément sur d'anciens usages éminemment respectables.

A. S.

LA fabrique de l'église d'Anderlecht vient de recevoir les plans de parachèvement et de surélévation de l'ancienne tour. La flèche, qui mesurera, à elle seule, trente-huit mètres de hauteur, sera construite en style gothique secondaire. Malgré les plus actives recherches, on n'est jamais parvenu à retrouver les plans de la tour tels qu'ils avaient été conçus par l'architecte qui a construit l'église. M. Van Ysendyck les a reconstitués, en se basant sur d'autres œuvres du même architecte, notamment la tour d'Audenarde. La tour d'Anderlecht, entièrement achevée, ressemblera beaucoup à la tour de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Les travaux commenceront aussitôt que ceux de la restauration de l'église seront achevés. Pour couvrir une partie des dépenses affectées à cette reconstruction, la fabrique demande de pouvoir vendre *La descente de Croix*, par Henri de Clerch, un *Saint Dominique*, attribué à Gaspar de Crayer, un *Saint Roch*, *Saint Sébastien*, *Saint Charles Borromée*, etc., par Louis Volders, *L'Exaltation du Saint-Sacrement*, œuvre de l'école flamande. La Commission des monuments, consultée à ce sujet, vient d'émettre l'avis que ces tableaux n'ont pas une valeur artistique suffisante pour mettre obstacle à leur aliénation, d'autant plus, qu'il est question de les céder à une autre église et que ces œuvres exigent d'ailleurs des travaux de restauration d'une certaine importance. D'autre part, la Commission fait remarquer que, vu les dimensions considérables de ces tableaux, il n'est pas possible de leur trouver un emplacement convenable dans l'église d'Anderlecht, dont l'intérieur vient d'être rétabli dans son état primitif et où il existe de nombreux restes de peintures murales qui occupent les parois libres des murs. Dans ces conditions, elle estime qu'il n'y a aucun inconvénient à autoriser l'aliénation sollicitée, pourvu qu'elle soit faite au profit d'une autre église du pays. La Commission royale des monuments n'a donc fait que confirmer les propositions de l'autorité fabricienne.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895.

CETTE année a été entamée la restauration de *l'église du Sablon à Bruxelles* sous la direction de M. Van Ysendyck. Il faudra dix ans pour achever ce travail de restauration.

Un crédit de 1,400,000 francs a été voté à cet effet, et chaque année il est mis en adjudication les travaux pouvant être exécutés pour cent quarante mille francs.

On a commencé les travaux par la façade vers le Grand-Sablon ; on entamera l'an prochain la restauration du chœur et des sacristies, dans le sous-sol desquelles sont installés les appareils de chauffage.

La sacristie actuelle débordant sur l'alignement de la rue de la Régence sera démolie : cette œuvre, de l'architecte Deman, sera remplacée par un *sacrarium* plus vaste, n'empiétant plus sur la voie publique et s'étendant jusqu'à l'angle de la rue Bodenbroeck, à l'emplacement des massifs actuels.

Pour cette partie nouvelle, l'architecte a adopté le style de l'architecture *civile ogivale* dans ses données les plus simples.

Quant aux abords et aux dégagements du monument, voici ce qui a été décidé.

Du côté de la rue de la Régence, les massifs actuels seront maintenus.

Les constructions qui forment actuellement fond de la place du Grand-Sablon seront démolies et à leur emplacement sera créé un « kerkhof » ou jardin symétrique avec plantations rectilignes et parterres rectangulaires bordés de buis. Ce jardin sera entouré d'une grille en fer forgé, avec piliers gothiques en pierre. De telle sorte que l'église sera complètement dégagée et encadrée de verdure.

Nous nous permettons de craindre, dit M. H. V. D., dans la *Chronique des travaux publics*, que l'effet ainsi obtenu ne nuise à l'ensemble du monument.

Nous pressentons que cette construction, de proportions modestes, se trouvera perdue au milieu de l'immense espace compris entre l'hôtel du prince d'Arenberg et la rue Lebeau.

LA Commission des monuments historiques vient d'approuver le rapport de M. Henri Revoil, délégué par le Gouvernement pour rendre compte de l'état du château des Baux et des ruines historiques de cette ville. La Commission a accordé 4,000 fr. pour la réparation de l'église, 1,000 fr. pour la restauration de la tour et 900 fr. pour la transformation de la chapelle Sainte-Catherine en musée lapidaire des Baux. Les promoteurs de la campagne entreprise en faveur des Baux voudraient, en outre, voir le vallon d'Enfer tout entier classé parmi les monuments historiques de France. M. Hilaire, conseiller général de Saint-Remy et des Baux, est venu à Paris pour patronner ce projet.

Peintures murales.

IL y a environ 6 ans que la découverte, ou plutôt l'identification était faite à Bergame, de la maison de Bartolommeo Colleone, le grand condottiere vénitien, qui mourut en ce château historique de Malpaga, en 1475. Cette maison et ses dépendances furent léguées alors par le Colleone pour une fondation charitable, en faveur de filles pauvres. En 1889, le Conseil de direction de cet Hospice, apprenant que les fresques de l'une des salles du rez-de-chaussée avaient été détachées en partie par des Anglais qui se disposaient à les emporter, avertit de ce fait la Commission pour la conservation des Monuments nationaux. Cette Commission, d'accord avec le syndic de Bergame, obtint du Gouvernement un ordre de séquester toutes les peintures qui déjà étaient emballées. En 1892, la maison fut déclarée Monument National et le public y eut ses entrées. L'œuvre difficile de restaurer la salle des fresques fut confiée au peintre Giuliano Volpi ; au cours de son travail, le peintre découvrit quelques précieux restes de l'art du XIIIe siècle. Au-dessus de l'architecture du vestibule, sous une fresque de 1500 représentant l'Ascension, se trouve une autre et plus précieuse figure de 1400, avec le portrait équestre grandeur nature, du Colleone, c'est tout ce que cette pièce contient d'intéressant. La salle suivante, rectangulaire et voûtée, est complètement peinte à fresque ; le médaillon central du plafond représente le Père éternel, une belle frise court autour de la peinture. Dix apôtres sont figurés dans des niches, les deux autres ayant été peints sur le mur où est maintenant une porte ; entre les niches sont peintes les armes et portraits de famille. Une des parois est occupée par une cheminée et deux fenêtres, et l'autre par dix figures symboliques représentant les vertus théologales et cardinales avec la Paix, la Chevalerie et la Chasteté. Ces peintures sont attribuées à Paxino da Nova qui en a peint d'analogues dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure.

(*Journal des arts.*)

Église de Saint-Philbert-sur-Risle (Eure). — On a découvert, il y a quelques mois, dans l'église de Saint-Philbert-sur-Risle, des pein-

tures murales du commencement du XVe siècle. Ces peintures exécutées au trait, ne comportent que deux couleurs, le rouge et le jaune d'ocre, avec quelques réchampis blancs. Les fonds teintés d'ocre jaune, sont ornés d'un semis de cœurs et de larges fleurons rouges. Il est assez difficile, vu l'état encore insuffisant du débadigeonnage, de déterminer les sujets représentés dans cette décoration murale. Dans la première scène, on aperçoit une vieille femme debout, prenant par la main un jeune enfant, qu'une autre femme lui amène. Dans la seconde, un seigneur assis, la dague au côté, interroge un coupable enchaîné et agenouillé devant lui. Dans la troisième, on voit, entre autres personnages, le coupable amené aux pieds d'un évêque qu'accompagnent plusieurs moines. Il n'apparaît aucune trace d'inscription. Il se pourrait que ces scènes se rattachassent à la vie de saint Philbert, abbé de Jumièges, lequel, sur de fausses accusations, fut mis en prison par ordre de saint Ouen, archevêque de Rouen, puis remis en liberté par le même prélat, qui lui rendit son affection première. Le mur septentrional ne porte aucune trace de décoration, ce qui s'explique par sa reconstruction au XVIIe ou au XVIIIe siècle. Un rapport a été adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts dans le but d'attirer son attention sur cette intéressante découverte, et de provoquer, s'il y a lieu, le classement de ces peintures murales dont les spécimens sont fort rares dans le département de l'Eure.

Abbé Porée.

(Bulletin Monumental.)

ON vient de découvrir, dans le chœur de l'église Sainte-Marie de Garmisch (Bavière), des peintures murales datant du XVe siècle, entre autres une Madone protégeant le peuple chrétien, et Dieu le Père avec le Fils et le Saint-Esprit entre le patron du diocèse et l'empereur Sigismond.

Nouvelles.

Correspondance d'Italie.

M. Gerspach veut bien nous adresser de Florence quelques communications intéressantes :

LES mosaïques de la voûte du baptistère de Saint-Jean à Florence vont prochainement être restaurées. Elles représentent le *Jugement dernier* et datent du XIIIe siècle.

Déjà trois fois elles ont été en péril et ont nécessité des restaurations dont la dernière a été faite en 1483. C'est la mauvaise qualité du ciment qui a été la cause des dégradations, mais ce n'était pas le seul motif.

Au sommet de la voûte il y avait une ouverture comme dans certains temples antiques ; l'eau de pluie s'infiltrait entre la maçonnerie et le ciment et finissait par en détacher des parties. En 1550, l'ouverture fut remplacée par une lanterne vitrée.

Le travail actuel ne sera pas confié à l'entreprise, mais exécuté par une équipe de mosaïstes de l'État ; il sera de longue durée.

D'audacieux voleurs avaient, il y a quelques mois, dérobé nuitamment dans l'église de San Paterniano à Fano, province d'Ancône, un tableau du Guerchin, le *Mariage de la Vierge.*

Cet ouvrage de grande dimension n'appartenait pas à l'église, mais à la famille Mariotti, qui, selon un usage répandu en Italie, l'avait déposé dans le sanctuaire depuis le XVIIe siècle.

Les voleurs ont été découverts, et le tableau a repris sa place.

Les églises de Florence, qui possèdent déjà tant de monuments funèbres, vont en recevoir deux nouveaux. A Sancta Croce on va élever un mausolée à Rossini, qui repose dans l'église depuis 1886 sous une simple pierre portant son nom.

A Saint-Laurent, Donatello va enfin recevoir son monument : il y a été enterré en 1446.

Les décorations pariétaires uniquement composées d'ornements sont extrêmement rares au XIVe siècle dans les églises d'Italie. Le hasard d'une réparation a mis au jour, il y a quelques mois, une fresque de ce genre dans l'église San Domenico de Pistoia, construite de 1250 à 1380. Les motifs sont des rosaces et des losanges avec des bordures à filets, et des ornements à créneaux et étoiles.

Dans la même ville, l'église San-Jacopino, possède aussi une décoration de la même espèce mais où les draperies dominent. Cette fresque est du XIVe siècle, mais elle paraît plus ancienne que celle de San-Domenico.

Gerspach.

Claude Bassot, peintre vosgien du XVIIe siècle. — Un terrible incendie, allumé par les fusées du 14 juillet, vient d'anéantir l'église Saint-Martin, à Saint-Dié, et avec elle a disparu le chef-d'œuvre de Claude Bassot, un tableau sur bois, de $2^{m},34$ de haut sur $1^{m},70$ de large, figurant la Présentation de la Vierge au temple et contenant vingt

grandes figures. Cette œuvre remarquable a été heureusement décrite dans le *Bulletin de la Société philomatique vosgienne* (T. XVII, 1891), par l'érudit président de cette Société, M. Henri Bardy, et une belle phototypie, d'après un cliché parfait de M. Victor Franck, accompagne cette notice, aussi complète qu'exacte.

Ce tableau était daté de 1614, sur un cartouche au coin supérieur gauche et signé : « C. BASSOT Pinxit » au pied d'un personnage qui, montrant la scène au public vers lequel il se retourne, semblait être le portrait du peintre, imberbe, âgé d'environ 35 ans, portant la même coiffure, toque retroussée, que Raphael, dans son portrait peint par lui-même.

On connaît d'autres peintures, du même artiste, datées de 1613, 1620 et 1625. Il était originaire de Vittel et cumulait, comme les artistes de son temps, les entreprises de grosse peinture et de décoration.

En 1613, il peint le retable de Corcieux. Ce retable décore l'autel du transept Nord et se compose : 1° d'un grand panneau sur bois, représentant sainte Catherine ; 2° au-dessous, d'un panneau où l'on voit la Vierge s'approchant du corps de son Fils, étendu dans la grotte du sépulcre, et l'on distingue au loin, une petite ville fortifiée qui paraît présenter l'état ancien de Corcieux ; 3° de dix petits panneaux figurant des anges portant les instruments de la Passion et semblant inspirés, pour le costume et le dessin, par les figures de l'école lombarde. L'année suivante, il peignit le grand panneau de Saint-Martin, qui se trouvait autrefois à la cathédrale ; puis, à la date de 1620, on peut classer comme lui appartenant un retable sur bois qui se trouve à l'église de Coinches, près Saint-Dié.

De 1625 date le très beau retable de la chapelle de Saint-Roch, près Saint-Dié. Ce retable se compose de neuf panneaux sur bois, peints avec la même finesse que ceux de Corcieux de Saint-Martin, quoique les trois premiers soient d'une facture assez large. 1° au centre se voit l'Assomption ; 2° à droite, saint Sébastien ; 3° à gauche, saint Roch ; les six autres, plus petits, sur le socle, représentent : la Salutation, la sainte Famille, sainte Anne, saint Remi, saint Claude et saint Fiacre.

En démolissant la vieille église de Louanec (Côtes-du-Nord) on a mis à découvert une ancienne pierre tombale qui avait été retournée pour servir de pavage dans le chœur, et qui, grâce à cette précaution, est fort bien conservée. Elle représente une figure de guerrière couchée, la tête coiffée de bandeaux, reposant sur un coussin ; les mains sont jointes, les pieds sont appuyés sur un chien ; une épée est posée à son côté. On se demande si ce serait une figuration de Marie Perrinaïc, la vaillante bretonne ?

Découverte d'une pierre tumulaire à la cathédrale d'Albi. — Les travaux de dallage exécutés dans le grand chœur de la cathédrale ont amené la découverte de la pierre tumulaire de Pierre Neveu (Pierre III), évêque d'Albi, préconisé en 1410 et mort le 3 mars 1434.

On n'a pu mettre l'inscription tout entière à découvert : nous la donnons forcément incomplète :

Hic jacet Reverendus in Christo Pater et Dominus, Dominus Petrus Nepotis.....
.....
qui obiit anno 1434 et die 3 Mensis Martii. — Cujus anima requiescat in pace. Amen.

Cette inscription règne tout autour de la pierre entre deux filets et encadre une gravure représentant un évêque en pied avec sa mitre, ses gants, sa crosse, etc. Elle est écrite en belles lettres gothiques. La plupart des mots sont abrégés et séparés les uns des autres par un caractère d'ornement en forme d'S.

La châsse de saint Bénigne. — Dans les inventaires du *Trésor de l'abbaye Saint-Bénigne* publiés, l'année dernière, par M. Bernard Prost sous les auspices de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire, nous trouvons la description de la châsse où reposèrent, à partir de 1288, les cendres de l'apôtre de la Bourgogne.

« La châsse de saint Bénigne affectait la forme d'une église rectangulaire, vue dans le sens longitudinal, avec un clocher au milieu et un fronton aux deux extrémités. Elle était en argent doré et mesurait six pieds et demi de longueur sur deux de large ; six lions de cuivre doré lui servaient de supports. Indépendamment d'une riche ornementation architecturale et de nombreuses pierreries, vingt-neuf statuettes en décoraient le pourtour et le campanile ; une série de bas-reliefs garnissait la toiture. Siégeant en son trône, le globe du monde dans une main, de l'autre donnant la bénédiction, le Christ occupait la partie centrale de la face antérieure ; à gauche et à droite, six apôtres debout lui faisaient cortège. Sur la face opposée, entre six apôtres également, présidait la Vierge, assise et tenant dans ses bras l'Enfant JÉSUS. A chacune des extrémités, deux prophètes flanquaient un groupe représentant St Bénigne torturé par ses bourreaux ; les bas-reliefs ornant la toiture reproduisaient aussi des scènes de son martyre. Le campanile abritait une statuette du Saint, entouré de quatre chiens, en souvenir des molosses affamés qui, d'après la légende, l'avaient caressé au lieu de le dévorer quand on les avait lâchés contre lui.

« C'était là, à coup sûr, un remarquable spécimen de l'orfévrerie de la fin du XIIIe siècle...Il n'en reste aujourd'hui que deux vestiges : une inscription gravée sur une plaque de plomb de forme circulaire, du XIe siècle, provenant, croit-on, du tombeau de saint Bénigne et déposée,

en 1288, dans la nouvelle châsse ; et un fragment de la brocatelle orientale du XIIIe siècle qui servait de suaire aux ossements du Saint.

Découverte à l'abbaye de Villers.— Une des dernières découvertes faites aux ruines de Villers, c'est celle du tombeau de Henri II, duc de Brabant, et de sa femme, Sophie de Thuringe, fille de sainte Élisabeth, reine de Hongrie ; on l'a mis au jour dans la première travée de gauche du sanctuaire. Le caveau, divisé en deux compartiments, était recouvert d'une voûte géminée s'élevant plus haut que le pavement du chœur et jadis encaissée sous le monument, en marbre noir ; le tombeau n'est donc qu'à moitié enterré, mi-crypte, mi-cénotaphe.

Dans un des caveaux on a trouvé les restes du duc Henri, qui y fut déposé en 1247 (déjà l'abbaye avait juste cent ans d'existence) ; dans le second, les restes de la duchesse Sophie, décédée en 1274.

Des cercueils, il n'y avait plus qu'une poussière de bois ; à leur place, deux grands blocs de plâtre que l'on y avait coulés. Cette gangue renferme les squelettes. Les ossements se sont ainsi conservés, et la désagrégation partielle du plâtre permet de mesurer la taille des deux époux princiers: l'homme avait 1 m. 90 et la femme 1 m.80.

De « mobilier » funèbre,bijoux, insignes,armes, etc., n'en cherchons point. On n'était enterré à Villers qu'après en avoir manifesté le désir et par une sorte d'entrée posthume dans l'Ordre religieux ; aussi, c'est revêtu de la simple robe de moine que les morts les plus illustres étaient dans leurs tombeaux.

Le duc et la duchesse de Brabant ont été trouvés les pieds tournés vers le chœur de l'église et la tête inclinée de côté vers l'autel latéral des évangélistes, devant lequel ils étaient inhumés. Les parois du caveau sont peintes en rouge.

On n'a pas encore recherché les restes de sainte Julienne, déposés dans une chapelle latérale avec ceux d'autres saints et saintes, pas plus que le tombeau du duc Jean III (1355), qui doit être situé vers le milieu du chœur.

— Le monument de Mgr Freppel. —

On sera heureux d'apprendre en Anjou et dans tout le pays que le monument de Mgr Freppel entrera bientôt en voie d'exécution. Grâce à l'initiative de Monseigneur, qui a chargé de ce travail M. Falguière, membre de l'Institut, l'éminent artiste dont les œuvres sont connues de la France entière, on est assuré d'avoir, dans la cathédrale d'Angers, un monument digne de la grande mémoire qu'il doit rappeler.

Tous les lecteurs de la *Revue* se réjouiront de cette bonne nouvelle: ceux qui voudraient contribuer au monument de l'illustre défenseur de l'Église et de la France peuvent encore adresser leur offrande au secrétaire de l'évêché d'Angers.

Les vitraux du grand séminaire de Dijon.

La chapelle du grand séminaire, comme le grand séminaire lui-même, est l'œuvre de M. Lisch, inspecteur général des monuments historiques, qui l'a traitée dans le style du XIIe siècle. « Les proportions, dit M. H. Chabeuf, en sont excellentes, la polychromie revêt les murailles, la charpente et les rampants demeurés apparents dans la nef — l'abside est voûtée en cul-de-four — de tons discrets et bien choisis ; toutefois le moyen âge faisait plus brillant que cela, mais nos yeux supporteraient mal les colorations ardentes d'autrefois. »

Il y a douze ans, on plaça de belles grisailles ornementales dans les cinq fenêtres étroites de l'abside ; grâce à un legs de M.J.-B.Converset, qui fut pendant 26 ans directeur-économe de la maison, la décoration a pu être complétée, et la nef vient de recevoir huit verrières qui compteront parmi les meilleures qu'ait produites M. Edouard Didron.

Nous empruntons leur description à un article de M. Chabeuf, publié dans le *Bien Public* de Dijon.

« Les fenêtres qu'il s'agissait de remplir ont 80 centimètres de large sur 3 mètres 80 centimètres de haut ; je doute qu'au XIIe siècle où les baies étaient petites et étroites — voir à Saint-Philibert, sur le flanc méridional, l'échantillon conservé des fenêtres primitives — on ait jamais taillé de telles ouvertures à travers les murailles des églises. M. Lisch le sait mieux que moi, mais nous n'avons plus les yeux de chat de nos ancêtres, il nous faut dans les intérieurs une abondante lumière et l'architecte a dû se plier à d'inéluctables exigences. Le calibre de la surface à vitrer impliquait naturellement la superposition de deux sujets et, d'accord avec M. Suisse, architecte diocésain, M. Didron a résolu le problème en plaçant au-dessous d'un saint en pied un médaillon offrant l'épisode le plus caractéristique de sa vie ou une scène appropriée et complétant le sens religieux de chaque verrière.

« Ici se posait un problème : le peintre-verrier devait-il aller jusqu'au bout, dans les figures comme dans l'ornementation, faire du pur XIIe siècle et transformer en personnages archaïques un saint Charles Borromée ou un saint François de Sales ? On aurait obtenu ainsi une apparente unité, mais en même temps rendu méconnaissables des figures historiques et vénérées que l'on voulait précisément offrir visibles et présentes comme des leçons

et des exemples. Devait-on alors adopter franchement un style tout moderne ? Mais il est encore à trouver, et il y avait là un écueil sur lequel pouvaient donner tout le talent et toute la science de M. Didron. Quant à emprunter celui du XVIIe siècle qui a commis certains vitraux, notamment à Saint-Eustache de Paris, il n'y fallait pas songer ; l'art du grand siècle aime à s'espacer fastueusement et étoufferait dans des baies quatre fois plus hautes que larges. M. Didron s'en est donc tenu à un système mixte, et tous les visiteurs lui donneront raison.

« Ainsi, tandis que les personnages sont représentés dans la réalité de leur temps, l'ornementation, si importante dans un vitrail, qui doit être non un tableau, mais une œuvre décorative, est empruntée au plus pur style du XIIe siècle finissant ou du XIIIe commençant, la plus belle époque de cet art incomparable du verrier, alors que les cathédrales de Bourges, Chartres, Paris, Poitiers, Sens, Auxerre, etc., se diaprent des plus étincelantes mosaïques translucides. Je suis surpris, en vérité, que dans son récent livre sur le vitrail, publié dans la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, M. Olivier Merson ait mis au XVIe siècle l'apogée de l'art du verrier : « Il y a plusieurs demeures dans la maison de mon père », dit l'Evangile. Mais sans déprécier le moins du monde les belles verrières de la Renaissance, il est permis de mettre au-dessus celles que les XIIe et XIIIe siècles nous ont laissées ; le XVIe n'est que plus savant.

« J'aborde maintenant l'examen et la description ; la première fenêtre à droite en entrant est consacrée à saint François de Sales, né en 1567, mort en 1622, docteur de l'Eglise et le patron du séminaire : *Seminarii divionensis Patronus et doctor*, porte l'inscription ; le saint évêque de Genève est représenté tenant son livre, *Traité de l'amour de Dieu*. Au-dessous, on le voit prédisant à M. Olier — le séminaire de Dijon est dirigé par des Sulpiciens — la vocation du fondateur de Saint-Sulpice et des séminaires en France : *Hic erit cleri Galliarum decus et ornamentum*, paroles empruntées à une lettre adressée au Souverain Pontife sur l'œuvre de M. Olier, mort à 49 ans, en 1657, par l'Assemblée du clergé de France.

« En face, à gauche, mais en réalité à droite dans le sens liturgique, puisque l'église est l'image du Christ en croix, voici saint Charles Borromée, le patron général des séminaires, parce que, le premier dans l'Eglise, il réalisa le vœu du Concile de Trente sur l'établissement et le régime des maisons d'éducation pour les clercs. Le grand archevêque de Milan, mort à 46 ans, en 1588, est vêtu de la pourpre romaine et montre le livre dans lequel il a formulé le code de l'éducation ecclésiastique : *Seminariorum primus institutor* porte l'inscription. Au-dessous, saint Vincent de Paul préside à Saint-Sulpice, avec son ami M. Olier, l'assemblée des premiers directeurs de la maison. L'inscription : *Super fundamentum Apostolorum* est empruntée à saint Paul.

« Le troisième vitrail, second à droite en entrant, personnifie le zèle en action par les figures de saint Bénigne qui évangélisa la Bourgogne au XIIe siècle et de saint Bernard ; le premier est représenté non comme martyr mais comme apôtre : *Per Evangelium ego vos genui*. Le médaillon nous montre saint Bernard entraînant à Cîteaux la troupe de ses frères et de ses amis ; l'inscription : *Vir potens in opere et sermone* résume la vie entière du grand Bourguignon.

« Dans le quatrième revivent les deux princes de la théologie ; saint Augustin écrit son livre : *De Doctrina Christiana ;* l'inscription : *Charitas vestra abundet in scientia* est tirée de saint Paul. Le médaillon nous fait voir saint Thomas d'Aquin, *Doctor angelicus*, enseignant à l'Université de Paris ; au fond les tours de Notre-Dame.

« Le cinquième est consacré au Précurseur, qui fut le patron du donateur et le grand initiateur à la vie chrétienne ; le médaillon le fait voir disant à saint Jean l'Evangéliste et à saint André, en leur montrant le Christ : « Voici l'agneau de Dieu » : *Dixit Johannes, ecce agnus Dei. Audierunt eum discipuli et secuti sunt Jesum.*

« Au sixième vitrail, saint Jean l'Evangéliste présente le livre de l'Evangile ; dans le médaillon, la Cène et l'institution de l'Eucharistie.

« Dans le septième, saint Joseph, le patron universel de l'Eglise, debout, un lys à la main, rappelle aux clercs que la condition de leur vocation est la pureté : *Virgo virginitatis custos*, porte l'inscription. Le médaillon offre la scène de l'Epiphanie, la première révélation du Christ aux nations.

« En face est la Vierge, dans l'attitude du recueillement et de la prière, sous les effluves mystiques déversés en elle par le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe : *Per ipsam, cum ipsa, in ipsa*, porte l'inscription. La scène de la Présentation, la fête principale des séminaires, est figurée dans le médaillon.

« Tel est, dans sa synthèse expressive, cet ensemble dont chaque partie est comme la strophe d'une hymne ; rien ici, en effet, n'est donné au hasard, et M. Didron n'a eu qu'à exprimer par les couleurs et les formes le programme élaboré par M. l'abbé Thibault, le supérieur du grand séminaire. »

H. Chabeuf.

L'Exposition eucharistique de Milan.

M. A. Mélani écrit à la *Revue des Arts décoratifs :*

A ville de Milan vient d'avoir au mois de septembre une Exposition eucharistique, la deuxième de ce genre qui ait été ouverte en Italie. Turin a commencé la série de ces expositions, qui ont une importance véritable au point de vue artistique des arts industriels, bien que leur but soit exclusivement religieux. C'est-à-dire que tout produit inspiré par la religion y est accepté, même s'il ne vise point « à la gloire de l'art et de l'industrie ». (Texte du programme.)

Cette Exposition n'est pas exclusivement milanaise. Rome, Venise et plusieurs autres villes ont répondu à l'appel du Comité organisateur, qui a étendu ses efforts en tous sens et a organisé, à côté de l'Exposition moderne, une partie rétrospective qui est loin d'exciter l'intérêt qu'on pouvait attendre, car elle est assez restreinte, mais qui cependant mérite, telle qu'elle est, d'attirer l'attention.

Dans une vitrine on a exposé plusieurs pièces du fameux trésor de la cathédrale de Monza. Parmi ces pièces on a choisi le «calice Visconteo» et cet important monument pour l'histoire de la sculpture en ivoire qui est le Sacramentaire grégorien ou du roi Bérenger, ouvrage du IXe siècle et nullement du VIIe, comme on voudrait le faire croire. Ce n'est pas dans une notice sommaire sur

l'Exposition eucharistique qu'on pourrait parler aisément de ce superbe ivoire de Monza, et il suffit de rappeler la composition des deux plats qui en forment la reliure, dont celui décoré d'entrelacs disposés suivant des courbes et des cercles, pourrait à la rigueur, comme il a été fort judicieusement remarqué, être considéré comme une œuvre du VIIe siècle ; l'autre partie, au contraire, se rapproche par le style d'une façon si évidente de certains monuments carolingiens, qu'en l'absence de tout autre indice, c'est au IXe ou au Xe siècle qu'il faudrait attribuer cette curieuse sculpture.

A côté du Sacramentaire grégorien, nous trouvons un très joli tabernacle en ivoire, style français du XVe siècle, bien connu des amateurs, et le corporal dit des Apôtres, du XVIe siècle, dont il est superflu de vous faire ressortir l'intérêt. Mais si les pièces de Monza, par les études de Labarte, de Irisi, de Mgr Barbier de Montault et de M. Molinier, sont assez connues, il n'en est pas de même d'un monument d'orfévrerie prêté par la cathédrale de Lodi qui, à coup sûr, est parmi les objets de l'Exposition l'un des plus remarquables : c'est un tabernacle du XVe siècle, italien, qui a été légué à la cathédrale de Lodi par Mgr Charles, marquis Pallavicini, évêque de cette ville ; il est d'un dessin exquis et d'un goût irréprochable. Orné de statues et de bas-reliefs, riche en festons ajourés, il est en argent, et la couleur des émaux lui donne un aspect pittoresque et des plus éclatants.

Non loin de ce tabernacle, on voit une statue du XIVe siècle, en pierre, caressée par la couleur, un saint Eugène, qui appartient à la basilique milanaise de Saint-Eustorgio. Pour ceux qui ne s'intéressent point à la question de la polychromie dans la statuaire, cette figure de saint Eugène, qui a été mise en nouvelle évidence à cette Exposition, n'a que l'intérêt d'une médiocre sculpture du XIVe siècle ; mais il n'en est pas de même pour ceux qui cherchent dans les monuments archéologiques un témoignage pour prendre parti dans la question brûlante de la couleur appliquée à la sculpture contemporaine. Pour ces derniers, la statue de saint Eugène est un argument nouveau en faveur de cette polychromie qui a inspiré à notre excellent confrère M. Courajod une de ses plus intéressantes brochures.

Me bornant aux pièces les plus remarquables, je vous signalerai la superbe chasuble ambrosienne (XVe siècle) très richement brodée, ainsi qu'une quantité de missels avec miniatures, et j'émettrai le regret, après cette courte énumération, que les objets d'art rétrospectif aient été irraisonnablement confondus avec les objets modernes, qui dans l'Exposition de Milan sont bien plus nombreux... qu'il n'était nécessaire. Vous savez que je suis ami de la modernité, mais nullement de la modernité banale et industrielle, qui excite le dégoût des artistes. — A vrai dire, le défaut de toute sélection a permis ici l'exposition de pièces de tout genre, même du « genre ennuyeux », qui était le seul qui dégoûtait Voltaire.

Je crois vous avoir fait remarquer dans une de mes lettres, que l'Italie moderne se désintéresse absolument de la peinture décorative, c'est-à-dire que l'Italie est peu sensible à tout genre de peinture, et nos peintres, en général, sont des héros perdus au milieu d'un champ de morts.

Dans la section de la peinture nous trouvons des tableaux anciens et modernes, copies et ouvrages originaux, et quelques cartons de fresques. Un jeune artiste de verve a exposé des cartons qu'il a exécutés dans l'église paroissiale de Melzo. C'est M. Rapetti, un de ces rares peintres qui traitent chez nous la fresque et la décoration *con amore*. A côté de lui, je signalerai M. Cavenaghi, un vétéran dans ce genre, qui aurait pu exposer une quantité inouïe de cartons, étant l'artiste actuellement en vogue pour la décoration des églises. Il a exposé un carton d'un dessin très serré et grandiose. Si à M. Rapetti et à M. Cavenaghi vous ajoutez M. Bertini, qui a exposé un carton d'un vitrail, je crois de Côme, vous aurez tout ce qui touche à la peinture décorative à l'Exposition milanaise. C'est bien peu! Nous manquons absolument d'artistes, particulièrement figuristes, qui s'adonnent à la décoration. Les peintres, ici, au lieu de songer aux grandes compositions décoratives, ne traitent guère que les petits tableautins ou les portraits qui donnent ou peuvent donner moins incertainement le pain quotidien. Tel est l'état des choses.

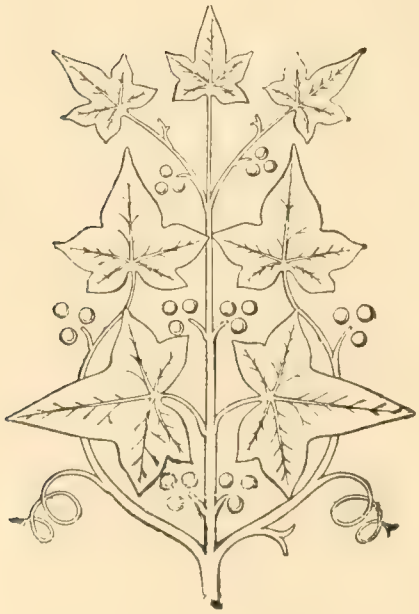
La sculpture religieuse et décorative n'est pas mieux partagée ; l'Exposition milanaise nous offre de la sculpture industrielle et de commerce en fait d'images sacrées. La sculpture se relève quelque peu dans les ouvrages modernes d'orfévrerie et de ciseau, qui sont assez abondants, mais encore bien éloignés de la voie de perfection artistique. Car je ne serais pas respectueux de la vérité si je vous écrivais que le bon goût désormais dirige tous nos artistes industriels ; l'Exposition eucharistique montre que l'activité est grande et presque fébrile parmi tous ces producteurs, mais ce sont les redites qui montrent chez nos artistes l'indifférence de toute recherche ; c'est le défaut de toute personnalité qui dénote le respect aveugle des traditions. La main d'œuvre, le travail enfin est excellent en général, mais les lignes représentées par ce travail s'animent difficilement et s'efforcent d'éveiller une sensation nouvelle. Orfévrerie lombarde ou gothique, meubles Re-

naissance, dentelles dans le goût des modèles vénitiens, broderies Renaissance et ainsi de suite. Par-ci par-là, la reproduction est assez naturelle et parfaite, mais parfaite dans les cas seulement où un architecte, par exemple, a dirigé l'artiste industriel ; car, en général, ce dernier est abandonné à son inspiration lorsque le travail, au point de vue du goût et du style, est moins que médiocre.

En résumé, l'Exposition eucharistique de Milan a montré, une fois encore, que l'art religieux vit exclusivement de traditions et que les ouvriers italiens, livrés à eux-mêmes, ne sont pas en mesure encore de faire des œuvres dignes de notre passé ! Cela, vous le saviez peut-être. Mais elle a montré, aussi, que l'art religieux est toujours extrêmement vivace et que les orfèvres, les ciseleurs, les brodeurs, etc. y ont un champ d'activité très vaste et rémunérateur. Peut-être a-t-elle prouvé aussi que le clergé italien est, en général, dépourvu de cette éducation de l'œil qui crée le goût ? Il est de fait que les écoles du clergé, les séminaires italiens, ne font presque rien en faveur de cette éducation, et la production artistique destinée au culte se ressent de cette négligence.

Alfred MELANI.

Milan, octobre 1895.



Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

39me Année. — 4e Série.

Tome VII (XLVe de la collection).

2me livraison. — Mars 1896.

Les Mosaïques des églises de Ravenne. — Premier article.

1. ROME et Ravenne sont deux centres privilégiés, où l'art de la mosaïque s'est magnifiquement épanoui et revit encore en des œuvres justement célèbres. Aux parois des églises de la ville éternelle, l'on rencontre des types de tous les siècles chrétiens, depuis le premier jusqu'à nos jours, en sorte que l'histoire de cette branche de l'art se trouve pour ainsi dire écrite sur les murs mêmes qui en ont conservé les pages éparses. Dans la ville des exarques, au contraire, la splendeur ne dure qu'autant que la puissance, et par conséquent est très limitée. Pour une étude d'ensemble, ces deux villes se complètent mutuellement, ou plutôt, Ravenne ajoute à Rome un développement précieux, correspondant aux Ve et VIe siècles.

2. Les mosaïques de Ravenne ont une triple importance, historique, archéologique, artistique. Presque toutes sont à peu près datées d'une manière certaine, soit par des inscriptions, soit par des portraits. Cet élément n'est pas à dédaigner dans l'histoire générale. L'archéologie peut y faire des études du plus haut intérêt sous le rapport multiple de l'architecture et de la décoration, de l'iconographie et de la tixeranderie, car tous les personnages qui y figurent, admettent des costumes souvent très variés et très riches. L'art, admirablement représenté, est celui de l'Orient, mêlé à l'art de l'Occident. « Là, en effet, dès le commencement du cinquième siècle, nous sommes pour ainsi dire en Orient, et les mosaïques que nous rencontrons ont presque la même importance que si elles décoraient les basiliques de Constantinople. On a ingénieusement appelé Ravenne une «Pompéi italo-byzantine » ; mais il est juste d'ajouter que l'élément byzantin y domine. Quand on commença à y décorer avec soin les églises, l'art chrétien d'Orient était déjà formé, Ravenne était en relation continuelle avec Constantinople ; elle devait en subir entiè-

rement l'influence. L'absence de traditions artistiques antérieures contribuait encore à favoriser le libre développement de ces éléments étrangers ; aussi ne s'agit-il point là d'un travail d'imitation: l'art oriental est en quelque sorte transplanté à Ravenne et s'y épanouit en pleine terre, longtemps même avant la fondation de l'exarchat » (Bayet, *Recherches*, p. 81).

Il ne faudrait pas toutefois s'exagérer la prédominance de l'influence étrangère. Je ne crois ni à l'orientalisme absolu (1) ni au latinisme complet (2), mais j'admets plus volontiers la fusion de ces deux éléments. Les chefs d'atelier ont pu être envoyés d'Orient, mais les ouvriers furent certainement des Italiens. Nous en avons la preuve directe dans leurs noms mêmes. « Les noms des mosaïstes de Ravenne sont généralement oubliés ; il en est quelques-uns néanmoins que l'érudition a signalés, ce seraient Cuserius ou Euserius, Paulus, Janus ou Statius, Stephanus ? On sait aussi que Théodoric fit venir de Rome des ouvriers, mais ces détails seraient-ils ignorés que le caractère des ouvrages est là pour démontrer l'influence latine » (Gerspach, *La mosaïque*, p. 62). Il m'est facile d'en donner plusieurs preuves : l'architecture est latine dans presque toutes ses parties, il dut en être de même pour la décoration. La composition de la mosaïque ne diffère pas, au fond, des œuvres romaines et les inscriptions latines y abondent. Enfin ni la tradition ni l'histoire n'indiquent une importation exotique que l'on signale en d'autres circonstances, tellement elle frappe les chroniqueurs et sur laquelle on se tait ici. Pour moi, ce silence est très significatif. D'ailleurs à quoi eût-elle servi, puisque l'Italie était elle-même un pays de mosaïstes ? Tout au plus, peut-on supposer une amélioration dans le dessin, un goût plus sûr dans la composition, produits certains de l'art grec, quoique l'art latin ne fût pas alors si abâtardi. Je restreins donc, autant que possible et dans des mesures convenables, une influence que l'on a faite, sans s'en douter, trop radicale et contraire à la fois aux mœurs artistiques du pays et à la tradition.

3. Les mosaïques de Ravenne ne sont pas inconnues : elles sont visitées, chaque année, par une foule considérable de touristes. Elles ne sont pas non plus inédites, car nombre d'auteurs, dont quelques-uns fort instruits et distingués, s'en sont spécialement occupés (1). Pourquoi donc alors, me dira-

1. D'après Barbet de Jouy, à Ravenne, « l'influence byzantine est à peine sensible ». Darcel combat cette opinion : « Sans nier la persistance du génie latin, vivant et s'épanouissant sous ces couches grecques qui tendent successivement à l'étouffer, et qu'il repousse en s'en imprégnant un peu, nous serions moins exclusivement latins que ne l'est M. H. Barbet de Jouy. » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1859, t. I, p. 56.)

« L'art est encore antique sous Justinien, comme le prouvent les mosaïques de Ravenne..... mais il nous semble prendre une physionomie décidément particulière sous ses successeurs au VIIe siècle », écrit Darcel dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 123.

M. Cattaneo, dans l'*Architecture en Italie du VIe au XIe siècle*, « réduit à un rôle très secondaire l'intervention de Théodoric et la restauration des arts qu'on lui attribue généralement. Il classe sous le titre d'*architecture latino-barbare* les œuvres écloses sous la domination lombarde, aux VIe et VIIe siècles, à Ravenne... L'influence byzantine cesse avec le VIIIe siècle et fait place à un style plus autochtone, que M. Cattaneo appelle style *italo-byzantin*. On le rencontre à St-Apollinaire de Ravenne. » (*Revue de l'Art chrét.*, 1892, p. 525.)

2. Le chanoine Duchesne concorde pleinement avec ma manière de voir. « Il me semble, dit-il, qu'il (M. Bayet) annexe trop vivement Ravenne au monde byzantin. Historiquement, les plus beaux monuments de Ravenne ont été au moins commencés avant Bélisaire et les exarques ; au point de vue de l'art, ils sont sans doute supérieurs aux monuments romains contemporains ; mais est-ce bien parce qu'ils ont été exécutés par des artistes grecs et non pas simplement, parce que, Ravenne étant la capitale et la résidence de la cour, elle attirait et retenait les meilleurs artistes indigènes ? » (*Bullet. critiq.*, 1884, p. 303.

1. Les ouvrages à consulter sur la matière sont les suivants : Ciampini, *Vetera monimenta*. Rome, in fol., 1690, avec de détestables gravures.

Girolamo Fabri, *Sagre memorie di Ravenna*.

Spreti, *Compendio storico dell' Arte di comporre i Musaici, con la descrizione de' musaici antichi che trovansi nelle basiliche di Ravenna*. Ravenne, in-4°, 1804.

t-on, revenir encore sur ce même sujet [1], à la veille surtout de voir paraître deux publications [1] qui annuleront probablement les précédentes ? Ma justification est bien simple. Dans un long séjour à Ravenne, j'avais pris beaucoup de notes ; j'ai tenu à les utiliser, dans la pensée qu'elles pourraient servir à d'autres et leur épargneraient la même peine, car c'en est une véritablement que de passer des heures entières en face de tableaux, souvent mal éclairés, que l'on examine attentivement, la lunette à la main, pendant que l'autre main tient le crayon pour écrire au fur et à mesure les observations suggérées par un examen attentif et minutieux. Puis chaque archéologue a un peu sa manière de voir et de décrire : peut-être résultera-t-il de ma publication quelque idée nouvelle, quelque lumière sur des points laissés dans l'ombre [2].

4. Voici comment j'ai procédé dans cette étude : j'ai d'abord décrit très exactement la mosaïque, n'oubliant aucun détail essentiel, de manière à la mettre pour ainsi dire sous les yeux du lecteur ; puis j'ai cherché à bien en établir la date d'exécution, et enfin j'ai

D'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au quatrième siècle jusqu'à son renouvellement au seizième, pour servir de suite à l'histoire de l'art chez les anciens*, 1823, in-folio avec planches.

De Caumont, *Bulletin monumental*, t. VII.

De Quast, *Die alt-christlichen bauwerke von Ravenna*, 1842.

Crosnier, *Ravenne et ses monuments*. Paris, 1859, in-8° de 82 pag., avec gravures sur bois.

Parker, *Mosaic pictures in Rome and Ravenna*. Oxford, 1866, in-8° de 50 pag., avec une chromolith. et des grav. sur bois.

Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, 1re série.

Rahn, *Ravenna*, 1869.

Ricci, *Catalogo generale delle fotografie di tutti i monumenti antichi di Ravenna*. Ravenne, 1869, in-12 de 18 et 4 p. Ces photographies, au nombre de 69, ont été exposées à Angers par de Laurière, lors du Congrès tenu en cette ville en 1871. Le volume *Congrès archéologique de France, 38e session*, en contient l'énumération et la description sommaire (pages 275-281).

Tony Desjardins, *Ravenne*. Lyon, 1876.

Richter, *Die Mosaïken von Ravenna*. Vienne, 1878, in-8° avec 4 pl.

Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes*. Paris, 1879, in-8°.

Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Paris, 1874, in-4°, au mot *Mosaïques*, avec grav. sur bois.

Smith, *Dictionary of christian antiquities*.

Diehl, *Ravenne, études d'archéologie byzantine*. Paris, Rouam, 1886, in-4°. Les planches représentent : p. 1, le palais; p. 18, le port de Classis ; p. 19 et 23, les apôtres ; p. 30, les saintes, à St-Apollinaire le Neuf; p. 25, 65, l'abside de St-Apollinaire *in classe;* p. 31, 63, l'abside de St-Vital ; p. 59, l'offrande de Justinien, et p. 61, celle de Théodora ; p. 43, le Bon Pasteur, et p. 45, la voûte de St-Nazaire ; p. 47, le baptistère de la cathédrale.

Lawrence, *Mosaics of Ravenna*, dans *The Harper's Magazine*, t. 75, p. 415.

Garrucci, *Storia dell' arte cristiana*, t. IV. Un volume est spécialement consacré aux mosaïques, les planches sont dessinées au trait.

Gerspach, *La mosaïque*, Paris, in-8°, avec vignettes dans le texte. Les mosaïques représentées sont : à St-Apollinaire le Neuf, le portrait de Justinien, p. 55; le palais, p. 57; l'hémorroïsse, p. 70 ; le baiser de Judas, p. 59; le lavement des mains de Pilate, p. 61 ; à St-Apollinaire *in classe*, une partie de l'abside, p. 62 ; à St-Vital, l'offrande de Théodora, p. 63, et le Christ juge, p. 65.

Beissel, *Les mosaïques de Ravenne*, dans *Stimmen aus Maria Lach*, 1894.

1. Léon Palustre, qui était si bien au courant de toutes choses et qui s'intéressait particulièrement à ma publication, écrivait en 1888, dans le *Bulletin monumental*, p. 99 : « Les études sur Ravenne se sont singulièrement multipliées depuis quelques années. Cependant, même après Garrucci, de Quast, Rahn, Richter, Schnaase, Hubsch et Bayet, il reste encore beaucoup à dire. Surtout on s'est peu occupé jusqu'ici des monuments disparus et qui, si nous croyons les historiens, étaient de beaucoup les plus splendides. Une restitution de l'*Ecclesia Petriana*, par exemple, serait bien désirable et grâce au *Liber pontificalis*, laissé par l'abbé Agnellus qui vivait au IXe siècle, rien n'empêche de l'entreprendre avec quelque sécurité. Quant au palais de Théodoric, si malheureusement détruit par Charlemagne, qui, avec l'autorisation du pape, transporta à Aix-la-Chapelle tout ce qui en faisait l'ornement, il est non seulement connu par les documents, mais encore par une mosaïque de *San Apollinare nuovo*. »

1. M. Muntz a adressé à l'Institut un travail complet sur les mosaïques primitives. La science bien connue de l'auteur est un sûr garant du soin apporté à cette étude, dont plusieurs chapitres ont paru dans la *Revue archéologique*.

MM. Revoil et Didron devaient étudier, surtout au point de vue de la décoration monumentale, les mosaïques qu'ils auraient reproduites en couleur en un grand atlas in-folio. Tout en faisant les vœux les plus sincères pour le succès de cette colossale entreprise, il est bien à craindre qu'elle ne paraisse jamais, par suite de la mort du principal collaborateur, l'illustre archéologue Nîmois.

2. « Multa in hoc opere offendes prorsus nova quæ in præcedentium scriptorum notitiam non venerant. » (Dom de Montfaucon, *L'Antiq. expliq.*, t. I, préface.)

renvoyé aux planches que l'on pourra consulter, pour mieux se faire idée de la disposition des personnages et du plus ou moins d'art avec lequel ils sont traités.

Après avoir écrit ce mémoire uniquement sur mes notes personnelles, car j'ai voulu agir libre de toute influence et d'idées préconçues, j'ai tenu à contrôler mes assertions par celles de mes devanciers, et alors j'ai dû ou ajouter des notes ou introduire des additions dans mon texte. Si les auteurs que je consultais avaient une opinion différente de la mienne, je me suis fait, chaque fois, un devoir rigoureux de le dire, afin que le lecteur puisse lui-même juger en connaissance de cause. Si l'opinion m'a paru arriérée ou trop inexacte, je l'ai combattue franchement; il importe de ne pas laisser propager l'erreur. Enfin je n'ai jamais dédaigné la science d'autrui, quand elle m'a apporté un élément sérieux d'information qui me manquait ou auquel je n'aurais pu atteindre. Je dirai probablement peu de choses nouvelles, mais je les présenterai peut-être sous un aspect différent et, aux citations que je répète fréquemment, l'on verra vite que j'ai voulu donner la substance des auteurs qui m'ont précédé et éviter souvent des recherches pénibles ou des lectures prolongées.

Suivant mon habitude, j'ai voulu être clair et méthodique, écartant systématiquement tout détail superflu et classant tous les renseignements dans un ordre logique et déterminé. C'est pourquoi j'ai cru nécessaire d'adopter l'ordre chronologique dans la succession des dix mosaïques que je décris (1), quelque difficulté qu'il y ait réellement parfois à mettre celle-ci avant telle autre. Pour cela je me suis basé, en dehors des dates qui ne sont pas toujours assez rigoureuses, sur l'appréciation archéologique. De la sorte le voyageur, en suivant scrupuleusement la marche que je lui indique, pourra facilement se rendre compte du développement de l'art de la mosaïque pendant les Ve et VIe siècles.

5. En publiant ce long mémoire, qu'il était difficile de réduire davantage, j'ai eu particulièrement en vue de rendre service aux voyageurs, aux archéologues et aux artistes. Les premiers voient souvent fort mal, faute d'être bien renseignés. Je serais heureux d'intéresser une masse de curieux à ces belles mosaïques qu'ils examinent d'ordinaire trop superficiellement. Les archéologues préfèrent voir par eux-mêmes et ils ont raison ; mais à quoi bon leur laisser chercher ce qui a été trouvé avant eux ? Leur tâche devrait être uniquement de contrôler, de corriger et d'améliorer le guide qu'ils ont entre les mains, qui leur a permis de bien voir et qui leur restera comme un souvenir. Les artistes, ignorants de l'archéologie, se contentent souvent d'à peu près et brouillent styles et époques (1).

Je n'ai pas d'autre ambition que d'avoir rédigé un manuel dont devront se munir désormais tous ceux qui tiendront à étudier consciencieusement les mosaïques artistiques de Ravenne, mais plus particulièrement peut-être ceux qui prendront part, dans cette ville, en 1897, au Congrès international des archéologues chrétiens (2). Puisse-t-il trouver aussi sa place dans le cabinet des

1. J'exclus à dessein la mosaïque suivante, parce qu'elle n'est pas en cubes d'émail : « Basilique de St-Jean Évangéliste, dite *della sagra*. A la chapelle St-Barthélemy, on voit dans le mur les fragments d'une mosaïque, découverte dans le dernier siècle, qui offre l'ouragan et le vœu de Placidie. » (Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, t. III, p. 243.)

1. Au palais de cristal, à Sydenham (Angleterre), à la façade de la *salle byzantine*, on voit « un mélange assez éclectique des mosaïques de Ravenne et du cloître de St-Jean de Latran, le tout exprimé un peu par la mosaïque, mais beaucoup par l'or appliqué et la peinture. » (Darcel, *Excursion artistique en Angleterre*, Rouen, 1858, p. 38.)

2. *Bullet. di archeologia e stor. Dalmata*, 1895, p. 77.

amateurs qu'intéresse spécialement l'iconographie chrétienne, surtout aux époques où elle commence à se fixer !

I. — Baptistère de la Cathédrale (449-452).

1. LE baptistère de la cathédrale de Ravenne, comme la plupart des baptistères primitifs de l'Italie, est bâti sur plan octogone [1]. Le rez-de-chaussée seul affecte cette forme : il est surmonté d'une haute calotte. L'intérieur est entièrement tapissé de mosaïques, excepté en quelques endroits de la partie inférieure, où l'ornementation consiste en un revêtement de marbres découpés, ce que l'on nommait alors une *platonia*.

Baptistère de la cathédrale de Ravenne (V siècle). Un des angles de l'octogone prophète

2. Telle est la synthèse magnifique de cette grandiose composition. Le CHRIST, annoncé par les prophètes, proclame la rémission des péchés et l'efficacité de l'eau

1. Les deux baptistères de Ravenne ont été sommairement décrits par le chanoine Jules Corblet dans la *Revue*

pour laver les souillures de l'âme. Puis l'Évangile est enseigné par le monde entier, et son résultat immédiat est de fonder des sièges épiscopaux et peut-être aussi de s'entourer de tombeaux de martyrs et de vierges, ou mieux de faire revivre sur la terre les félicités du paradis terrestre. Leur mission accomplie, les apôtres présentent leur couronne au CHRIST, qui leur avait donné la mission d'enseigner et de baptiser les nations (1), se proposant d'avance lui-même en exemple dans le baptême qu'il reçut des mains du précurseur.

3. Examinons maintenant en détail chaque partie du rez-de-chaussée et de la coupole.

Les prophètes sont les soutiens et, pour ainsi dire, les fondements de l'Église naissante : ils occupent donc les huit angles du tambour de la coupole. Ils sont debout, les pieds chaussés de sandales, vêtus d'une tunique laticlavée et d'un manteau marqué de la lettre I. Deux sont imberbes ; les autres indiquent, par leurs cheveux et leur figure, un âge avancé. La main droite fait le geste de la parole ou de l'étonnement, soit en montrant de l'index, soit en dressant les trois premiers doigts (2), ou encore en présentant la paume de la main. Un seul tient à deux mains son rouleau, lié au milieu. De la main gauche ils portent un livre, ouvert et écrit ou un rouleau qui, pour l'un d'eux, est en partie déployé. Ils sont encadrés comme dans une auréole ovale, formée de feuillages, lesquels s'étalent ensuite en volutes gracieuses sur le champ bleu de l'écoinçon.

4. Trois des petits côtés de l'octogone sont creusés en absidioles, et le quatrième est percé d'une porte. Au-dessus se développe en majuscules une inscription, écrite sur deux lignes et fort mutilée, mais qu'une restauration a complétée. Chacune est précédée d'une croix, dont le P. Garrucci nie l'authenticité, quoiqu'elle ait été vue autrefois par Ciampini : ce serait incontestablement le plus ancien exemple de cette christianisation de l'épigraphie. On remarquera les feuilles de lierre qui, comme dans les inscriptions païennes et cimétériales, séparent les mots ou terminent les phrases.

Ces inscriptions se lisent ainsi.

✠ VBI DEPOSVIT . IHS . VESTIMENTA SVA ET MISIT AQVAM
IN PELVEM ET LĀ CŌE PEDES DISCIPVLORVM SVORVM (1)
VENIT IHS AMBVLĀS SVPER . MARE ET PETRO MERGENTI MANVM TENDĒS
EXCOEPIT EVM ET ASCENDENTE DOMNO IN NAVICVLAM CESSAVIT VENTVS. (2)
✠ BEATI QVORVM REMISSAE SVNT INIQVITATES
ET QVORVM TECTA SVNT PECCATA.
BEATVS VIR CVI NON IMPVTAVIT DOMINVS PECCATVM (3)

de l'Art chrétien, t. XXIV, page 143-144. J'en extrais l'appréciation suivante, qui est très judicieuse : « M. Kugler (*Geschichte der malerei*, t. I, p. 30) considère les mosaïques de ce baptistère (de la cathédrale) comme les plus parfaites au point de vue de l'art, tant par les figures que par l'ornementation qui se rapproche du goût antique. Tous les personnages sont mis de face, afin que les fidèles ne perdent rien de leurs traits. » — L'extérieur est reproduit dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1889, p. 250.

1. « Euntes ergo docete omnes gentes, baptizantes eos in nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti. » (*S. Matth.*, XXVIII, 19.)

2. Ce geste est celui, non pas de la bénédiction, mais de l'allocution, comme il résulte du texte d'Apulée : « Porrigit dextram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis, cæteros eminùs porrigit. » (*Metam.*, II, 12.)

1. « Ponit vestimenta sua et, cum accepisset linteum, præcinxit se : deinde mittit aquam in pelvim et cœpit lavare pedes discipulorum. » (*S. Joan.*, XIII, 4-5.) L'inscription altère légèrement le texte évangélique. Le P. Garrucci a lu : ET LABIT PEDE. (P. 38.)

2. Le texte de l'évangile est beaucoup plus développé : « Videntes (discipuli) eum (Jesum) super mare ambulantem, turbati sunt... Petrus dixit : Domine, si tu es, jube me ad te venire super aquas... Et descendens Petrus de navicula, ambulabat super aquam, ut veniret ad JESUM. Videns ergo ventum validum, timuit et cum cœpisset mergi, clamavit dicens : Domine, salvum me fac. Et continuo JESUS extendens manum apprehendit eum et ait illi : Modicæ fidei, quare dubitasti ? Et cum ascendissent in naviculam, cessavit ventus. » (*S. Matth.*, XIV, 26-32.)

3. *Psalm.*, XXXI, 1-2. Le P. Garrucci omet la seconde partie de la citation.

✠ IN LOCVM PASCVAE IBI ME CONLOCAVIT. (1)
✠ SVPER AQVA REFECTIONIS EDOCAVIT ME.

Deux de ces inscriptions se réfèrent directement au CHRIST ; d'une part, il lave les pieds de ses disciples et, de l'autre, il tend la main à St Pierre, qui enfonçait dans les flots. Il est bien probable que cette double légende était traduite en mosaïque dans la conque même de l'absidiole ; autrement je n'en verrais pas trop la signification.

5. L'allusion au baptême dans les deux faits évangéliques est manifeste. JÉSUS dépose ses vêtements, c'est-à-dire toute superfluité, tout ce qui peut gêner et embarrasser : c'est ainsi que le fidèle était plongé nu dans la cuve baptismale, débarrassé qu'il était de toutes les préoccupations mondaines. Puis il met de l'eau dans un bassin et lave les pieds de ses disciples. Pierre refuse un instant ; mais, quand il voit l'insistance du Sauveur, il demande que les pieds seuls ne soient pas lavés, mais aussi la tête (2), et par là il indique que c'est le corps tout entier qui doit être nettoyé. Ici le corps n'est que le symbole de l'âme, purifiée par l'eau du baptême (3). Le P. Garrucci interprète autrement cette épigraphe et dit : « De cette inscription nous pouvons déduire qu'à cet endroit se lavaient les pieds des baptisés. Le supplément LABIT aux lettres mutilées m'est suggéré par ce qui reste des lettres que le chevalier Lanciani a trouvées au pied de cet arc, en dégageant le pavé. IHS LAVIT PEDES DISCIPVLORVM se lit comme légende de la peinture du lavement des pieds. Dans le code grégorien de Cambridge (v. pl. 141, 2)..... : elle fait allusion au lavement des pieds, que nous savons ainsi usité à Ravenne, comme il l'était par St Ambroise à Milan, cérémonie qui ne pouvait avoir lieu qu'après le bain sacré. *Ascendisti de fonte* (lit-on dans le livre *De mysteriis*, certainement de *St Ambroise*, cap. VI, 31), *memento Evangelicæ lectionis: etenim Dominus noster Jesus in Evangelio lavit pedes discipulis suis :* ce qu'il reproduit dans l'opuscule *De sacramentis*, qui figure dans ses œuvres (III, cap. I, 4) : *Ascendisti de fonte, quid secutum est ? Succinctus summus sacerdos pedes tibi lavit.* » (*Stor. dell' art. crist.*, t. IV, p. 38-39.)

Ce rapprochement, quoique fort érudit, ne conclut pas logiquement, car tout le monde sait que l'église de Milan avait un rite à part (1) : il serait donc téméraire d'étendre cette coutume locale à un diocèse éloigné, en se basant uniquement sur une inscription, qui peut s'interpréter symboliquement et se déduire encore mieux d'une représentation graphique qu'elle est destinée à compléter.

6. La seconde inscription atteste que le CHRIST, marchant sur les flots, tendit une main secourable à Pierre qui s'y enfonçait et que le vent cessa, dès qu'il fut entré dans

1. *Conlocavit* est la forme classique de *collocavit*. *Edocavit* pour *educavit* montre quelle était la prononciation du temps, la voyelle *u* se prononçant souvent comme *o*. La Vulgate porte *loco* et *aquam*. (*Psalm.*, XXII, 1-2.)

2. Le chanoine Corblet a consacré, dans son *Histoire du Baptême*, un chapitre au *Capitolavium* ou lavement de la tête, dont parlait Isidore de Séville (*Etym.*, l. VI, c. XVIII), au VIe siècle, comme fixé au dimanche des Rameaux : « Le peuple appelle ce jour *Capitolavium*, parce que c'est la coutume de laver alors la tête des enfants qui doivent recevoir l'onction, de peur que par l'observance du carême ils n'aient contracté quelques souillures. » (*Revue de l'Art chrétien*, t. XXXI, p. 30.)

3. « Planta Petri abluitur, ut hæreditaria peccata tollantur ; nostra enim propria per baptismum relaxantur. » (S. Ambrosius, *De Myst.*, c. VI.)

« L'auteur d'un sermon sur le *Pedilavium*, inséré dans les œuvres de St Cyprien, voit dans cette cérémonie l'image de la pénitence à laquelle doivent recourir les baptisés quand ils ont perdu l'innocence du baptême. Ce n'est plus cette ablution complète qui a effacé tout à la fois le péché originel et les péchés actuels ; c'est une ablution partielle, celle des pieds qui sont en contact avec la boue du chemin, c'est-à-dire avec les souillures du monde et de la vie. » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXIX, p. 190-191.)

1. « Je sais bien, dit St Ambroise, que l'usage de laver les pieds dans la cérémonie du baptême n'existe pas dans l'Église Romaine, dont nous suivons, pour tout le reste, les institutions, comme règle de notre discipline. » (*De sacram.*, l. III, c. 1.) — Voir sur ce rite la *Revue de l'Art chrétien*, t. XXIX, p. 188 et suiv.

la barque. Là encore je constate le premier effet du baptême, qui est de calmer la tempête, lorsque le CHRIST s'est assis et a parlé ; et dans Pierre je vois à la fois la présomption d'un homme qui veut marcher sur les flots, au risque d'y être submergé et qui n'échappe au danger que par l'assistance divine. L'allusion est certainement des plus transparentes. La mer, c'est le monde, où font naufrage tous ceux que le CHRIST n'assiste pas directement, et, pour braver ses flots orageux, il convient de s'asseoir dans la barque qui figure l'Église et dont le CHRIST lui-même est le pilote. Cette doctrine est celle qu'ont toujours enseignée les Pères de l'Église.

La liturgie romaine, dans une de ses mémoires, insiste sur ce secours providentiel qui tire St Pierre du milieu des flots : « Deus, cujus dextera beatum Petrum, ambulantem in fluctibus, ne mergeretur erexit, » et elle en tire cette conclusion que, par le mérite des saints apôtres, nous arriverons au port du salut et à l'éternité glorieuse : « Exaudi nos propitius, et concede, ut amborum meritis æternitatis gloriam consequamur. »

Le P. Garrucci lit et explique ainsi cette inscription (*Ibid.*, p. 38) :

ihs AMBVLA*ns* SVPER MARE PETRO MERGENTI MANV*m*
*por*RI*git iuben*TE DOMN*o continuo ventus cessavit.*

« Ce supplément m'est indiqué par ce qui reste des deux lettres RI appartenant à la seconde ligne. J'ai donc mis de préférence le verbe *porrigit*, à cause de *Petro mergenti* qui précède et le choix de ce synonyme de *capit* m'est confirmé par une inscription analogue, qui fut placée sur la porte de la basilique de Tours (Le Blant, *Insc. chrét. de la Gaule*, vol. I, p. 236) :

DISCIPVLIS PRAECIPIENTE DN̄O IN MARI NAVIGANTIBVS
VENTIS FLANTIBVS FLVCTIBVS EXCITATIS
DOMINVS SVPER MARE PEDIBVS AMBVLAT
ET SANCTO PETRO MERGENTI MANVM PORRIGIT. »

7. La troisième inscription porte un texte emprunté au 31e psaume. Elle proclame bienheureux ceux dont les iniquités sont remises et dont les péchés sont couverts ; bienheureux aussi l'homme à qui le Seigneur n'impute pas son péché. Pour le P. Garrucci ce texte se rapporte à l'évêque dont le siège était près de là. Je ne le pense pas. Comme il s'agit de la rémission des péchés, il faut chercher dans l'iconographie du temps un motif allusif à cette grâce spéciale et je crois qu'on le trouve, soit dans l'histoire de la pécheresse (1), soit plus probablement dans celle du paralytique emportant son grabat sur ses épaules, car c'est à eux principalement que le CHRIST a dit : Vos péchés vous sont pardonnés (2).

8. La quatrième inscription est la plus significative de toutes, puisqu'elle est accompagnée de sa traduction, et c'est d'elle surtout que j'entends tirer parti pour établir des analogies avec les autres absidioles. Le Seigneur, dit-elle, m'a placé dans un lieu de pâturage et il m'a enseigné l'eau de la réfection. Pour le P. Garrucci, il s'agit ici, en s'appuyant sur un texte de St Ambroise (*De sacram.*, lib. V, cap. 3-4), « du troupeau du CHRIST, conduit du baptistère à la table eucharistique, les néophytes pouvant lire ces paroles quand ils sortaient pour se repaître des saints mystères dans la basilique contiguë. » (Page 37.) L'eau de la réfection est l'eau baptismale, et le pâturage

1. « Erat in civitate peccatrix..... Dixit autem ad illam : Remittuntur tibi peccata. » (*S. Luc.*, VII, 37, 47.)

2. « Fili, dimittuntur tibi peccata tua..... Tibi dico : Surge, tolle grabatum tuum et vade in domum tuam. » (*S. Marc.*, II, 5, 11).

qui y est joint peut figurer le banquet eucharistique, les deux sacrements s'administrant successivement ([1]). Le mosaïste a rendu le texte biblique au moyen de symboles : il a donc dressé sur un fond blanc, en regard l'un de l'autre, deux palmiers dont les feuilles sont vertes et les grappes rouges, pour exprimer à la fois un lieu rafraîchi par les eaux et utile par ses arbres produisant des fruits agréables ([2]) ; de plus, il a figuré, au sommet de l'arc, deux croix bleues gemmées sur fond d'or, pour manifester que c'est le Seigneur qui a planté ce lieu de délices et qui y a placé l'homme. Il est vraiment regrettable que le P. Garrucci n'ait pas attaché plus d'importance à cette composition symbolique et se soit abstenu de la reproduire dans ses planches, où l'on aurait aimé à la trouver.

L'intrados des arcs est à fond bleu, décoré de rubans, de feuillages et d'un quadrillé semé de croix.

9. La première zone de la coupole se divise en huit compartiments égaux, se répétant deux à deux et séparés par un ornement feuillagé. Le premier panneau représente une absidiole, dont la frise est surmontée d'une conque rayonnante. Au-dessous est un siège d'or, dont les montants et l'escabeau sont gemmés. Le siège est recouvert d'une draperie et d'un coussin, celui-ci marqué d'une croix. Le dossier cintré est gemmé à son pourtour : au centre, une croix pattée, à branches égales, est inscrite dans un cercle gemmé ([3]).

Ce trône, reproduit jusqu'à quatre fois, n'est pas le trône de Dieu, car la répétition constituerait un non-sens. Ce n'est pas non plus le siège des apôtres, puisque la scène ne fait pas allusion au jugement dernier. J'y vois plutôt les quatre grands sièges patriarcaux de l'Église, c'est-à-dire de Jérusalem, d'Alexandrie, de Constantinople et de Rome : autrement dit, c'est l'apostolat continué et fixé dans le monde, complétant la diffusion de la doctrine chrétienne par l'Évangile. L'abside est flanquée, à droite et à gauche, de quatre colonnes, à chapiteaux feuillagés, supportant un plafond en caissons, derrière lesquelles on aperçoit un chancel vu en perspective, en d'autres termes, de face et en retour. Il est décoré de rosaces, d'imbrications ou encore de quatre-feuilles inscrits dans des médaillons, ce qui permet de supposer que les uns sont à jour et les autres sculptés. Du milieu de cette caisse s'élève une branche de chêne, au-dessus de laquelle s'arrondit en arc de triomphe un cintre feuillagé. Le P. Garrucci, à la suite de Ciampini, veut y voir les tombes des martyrs, s'étayant de ce texte de St Paulin qui montre leurs sépulcres protégés par des transennes : *Quibus* (*in vita* Ambrosii, num. 14) *sanctorum martyrum*

1. « Obtinuit votum, quia junxit ovile sub uno.
Et grege de niveo gaudia pastor habet, »
dit St Fortunat d'un évêque.

2. « Sicut palma multiplicabo » (*Job*, XXIX, 18). « Justus ut palma florebit » (*Psalm.*, XCI, 13). — « Et erit tanquam lignum quod plantatum est secus decursus aquarum, quod fructum suum dabit in tempore et folium ejus non defluet » (*Psalm.*, I, 3).

3. Le comm. de Rossi invoque le témoignage de Mgr Cavedoni pour expliquer la présence de la croix sur un trône, fait qui a son analogue dans le rit de certains conciles. Cependant, il ne faudrait pas accorder trop d'importance à ce rapprochement, car je doute que l'idée soit exactement la même dans les deux cas. Voici ce texte : « Au quatrième concile de Constantinople, qui est le huitième œcuménique, la solennelle assemblée s'ouvrit dans le temple de Ste-Sophie par l'exposition du précieux bois de la croix et des saints évangiles (*Concil.*, XXII, 539.) Tout ceci m'autorise à supposer avec toute probabilité que, dans l'émail de la staurothèque de Nonantola, les mots Η ΕΤΟΙΜΑCΙΑ, conformément à la sentence du psaume : *Justitia et judicium præparatio sedis tuæ*, (ἑτοιμασία τοῦ θρόνου σοῦ), font appel au juste jugement des Pères de l'Église grecque réunis en concile solennel; et que la peinture correspondante représente le saint évangile, placé sur un riche trône auprès du précieux bois de la croix du Sauveur, qui viendra, avec ce signe béni, juger au dernier jour les vivants et les morts. » (*Bullet. d'arch. chrét.*, 1872, p. 145-146.

ab injuria sepulchra defendebantur. La chose ne me paraît pas aussi évidente, et je la crois même très contestable ; j'opinerais plutôt pour un jardin entouré d'un treillis (1), et le jardin, à cette place, serait un symbole de félicité (2) : autrement, en continuant une analogie chère aux premiers siècles, les quatre évangiles, figurés par les quatre fleuves de l'Eden, auraient leurs correspondants dans les quatre grands patriarcats d'Orient et d'Occident. Le chêne planté au milieu et le berceau de verdure qui l'abrite, seraient une manière sommaire de désigner un lieu réservé, planté et travaillé par la main du jardinier.

Le panneau suivant représente la même abside, avec une voûte à caissons ; seulement, son pourtour est agrémenté de trois colonnes. En avant se dresse un autel, dont la table carrée est supportée aux angles par quatre colonnettes, exhaussées elles-mêmes par une marche épaisse. Sur chacun des autels est ouvert le livre des évangiles, marqué au nom de l'évangéliste qui l'écrivit. En avant, St Luc fait face à St Jean, et, en arrière, St Matthieu à St Marc, ou, si l'on aime mieux, en tournant autour de la coupole, l'on a successivement : St Jean, St Marc, St Matthieu et St Luc. Les inscriptions sont ainsi disposées :

EVAN	GELIVN	EVAN	GELIVN
SECVN	IOANNE	SECVN	MARCVN
EVAN	GELIVN	EVAN	GELIVN
SECVN	MATTHEVN	SECVN	LVCAN.

Si la finale de plusieurs mots est *un* et non *um*, il faut y voir simplement la traduction par l'orthographe de la prononciation usitée alors, sans qu'il soit nécessaire d'y constater un barbarisme motivé par la patrie des artistes, que l'on suppose tous grecs, tandis que bon nombre étaient latins. De pareilles altérations se rencontrent fréquemment, et Mgr Cavedoni a cité entre autres sur une monnaie d'Anastase, AVGVSTORON (*Osserv. sopra alcuni antichi monum.*, 1857, p. 4). LVCAN est abrégé de *Lucanum* (1).

A droite et à gauche de cet autel, se répète, comme précédemment, le même portique, à cette différence près, que la paroi du fond est creusée en niche, avec coquille au tympan, pour abriter un siège semi-circulaire (2), à dossier bas et en anse de panier, supporté par des pieds en arcades qui se croisent. C'est là un exemple authentique des sièges épiscopaux dans les basiliques primitives, et l'on se rappelle aussitôt ce texte du *Liber pontificalis*, qui, dans la vie du pape Serge (VIIe siècle), a soin de mentionner la coquille dont le siège était surmonté : *super sedem apallaream* (3). Ce type, emprunté à la liturgie, jette une vive lumière sur la signification de ce motif iconographique, et je n'hésite pas à y voir les sièges épiscopaux fondés dans la chrétienté, sièges secondaires, relativement aux patriarcats, mais aussi en nombre plus considéra-

1. M. Lanciani écrivait en 1873 au commandeur de Rossi : « Il me semble évident que sous les colonnes sont figurés simplement des *plutei* ou parapets quelconques et non des autels ou des tombeaux... Les règles de la perspective y étant observées, bien que grossièrement, s'il s'agissait d'autels ou de tombeaux, on verrait les deux autres côtés du rectangle en perspective... Nous avons dans notre baptistère métropolitain trois autres représentations semblables, lesquelles ne diffèrent que par le travail exécuté entre le treillis des *plutei*, qui me semblent être de véritables transennes. » (*Bull. d'arch. chrét.*, 1872, p. 156-157.)

2. On connaît ces vers de St Paulin de Nole :

« Cœlestes intrate vias per amœna virentia,
Christicolæ et lætis decet hic ingressus hortis,
Unde sacrum meritis datur exitus in paradisum. »

1. Un sarcophage d'Arles nomme ainsi les évangélistes : MATTEVS, MARCVS, LVCANVS, IOANNIS. (Le Blant, *Et. sur les sarcoph. d'Arles*, p. 8.)

2. Pour le chanoine Reusens, « le trône du CHRIST représente le Sauveur lui-même, entouré des apôtres et de leurs symboles, comme dans la mosaïque du baptistère de Ravenne. » (*Rev. de l'Art chrét.*, 1885, p. 247.)

3. Dans la *Rev. de l'Art chrét.*, 1884, p. 21, on lui donne avec Macri le sens d'*umbraculum*, dais.

ble. S'il n'y a que quatre grands patriarcats, répartis dans l'univers, il existe aussi huit sièges secondaires, également dispersés par le monde entier ([1]).

10. La seconde zone a beaucoup plus d'importance. Aussi se développe-t-elle davantage en hauteur. Elle est divisée en compartiments égaux par de hautes tiges d'or, feuillagées et fleuries, émergeant d'une large touffe d'herbe. Le sol est vert ([1]) et

Voûte du baptistère de la cathédrale, à Ravenne (Vᵉ siècle). Baptême du Christ, Apôtres, Sièges épiscopaux.

le fond du panneau bleu. A la partie supérieure pendent des draperies blanches, rayées de rouge de distance en distance. Elles forment des courbes élégantes et retombent au-dessus de la tête de chaque

1. « On sait que des conciles furent quelquefois tenus dans des baptistères... Dans celui de Ravenne, on voit un *suggestus* ou mieux peut-être un autel... De chaque côté est figurée, dans une niche de forme absidale, une chaire épiscopale, ce qui n'est autre chose que la représentation abrégée ou hiéroglyphique d'un concile. » (Note de Mgr Martigny, dans le *Bullet. d'arch. chrét.*, 1872, p. 144.)

1. Parmi les inscriptions des premiers siècles chrétiens il en est une qui contient ces deux vers :

« ..... per eximios paradisi regnat odores
tempore perpetuo vernant ubi gramina rivis. »

Les saints sont représentés dans le jardin céleste : « per amœna vireta. » *Bullet. d'arch. chrét.*, 1882, p. 130.)

apôtre. On sait qu'en iconographie les draperies et le sol fleuri indiquent généralement le ciel. Chaque apôtre occupe un compartiment distinct. Ils ont les pieds chaussés de sandales (1), une tunique bleuâtre, laticlavée de brun et un manteau d'or ou, réciproquement, une tunique d'or et un manteau azuré. St Paul porte sur son manteau un *gamma* (2), qui, renversé, forme une L sur celui de St Jean, tandis que sur le manteau de St Barthélemy on distingue une espèce de gemme montée. Ils marchent et, les deux mains enveloppées dans leurs manteaux (3), ils présentent au CHRIST une couronne d'or, feuillagée et gemmée (1). St Jean, St Barthélemy et St Jude ont une des mains drapée et l'autre nue; celles de St Matthieu sont entièrement nues, et St Simon gesticule de la main droite, pendant qu'il tient la couronne de la gauche dans un pli de son manteau. Tous sont barbus, moins St André, St Jean (2), St Philippe, St Simon et St Thomas. Ils n'ont pas de nimbe autour de la tête (3), et leur nom n'est pas précédé du qualificatif *sanctus :* or cette double absence est un caractère incontestable de haute antiquité. Les noms, écrits en majuscules, se développent sur une ou deux lignes à la hauteur des épaules, de cette façon : PETRVS, ANDREAS, IACOBVS ZEBEDEI, IOHANNES, FILIPPVS, BARTOLOMEVS, IVDAS ZELOTES, SIMON CANANEVS, IACOBVS ALPHEI, MATTHEVS, THOMAS, PAVLVS (4).

L'ordre suivi, qui n'est emprunté ni aux évangiles ni à la liturgie (canon et litanies) : est donc celui-ci (5) : Pierre, André, Jacques

1. V. sur les *caligæ* aux pieds des apôtres le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 1re édit., p. 46. A St-Aquilin de Milan (Ve siècle), les gestes des apôtres sont variés : ils tiennent un livre ouvert ou fermé ou un rouleau lié de cordons ; les uns semblent discuter et les autres acquiescer. Comme le Christ, ils sont chaussés de sandales.

2. Didron, décrivant une miniature grecque du XIIIe siècle, qui est à la bibliothèque de l'Arsenal, ajoutait : « Les vêtements des prélats sont gammadés. » (*Annal. arch.*, t. I, p. 302.) Le *gamma* pourrait donc impliquer une idée de prééminence, à ce titre il conviendrait aux apôtres mieux que toute autre lettre.

3. « Rien de plus ordinaire, aux premiers siècles chrétiens, que la représentation de personnages voilant leurs mains pour porter ou pour recevoir les choses sacrées. Les exemples en sont nombreux, dans les mosaïques, pour les anges et les bienheureux portant des couronnes ; pour saint Pierre recevant les clefs du ciel, et les papes le *pallium ;* nous le verrons plus loin pour Élisée auquel Élie jette son manteau. Les textes confirment ici le témoignage des monuments : « Venu au tombeau de saint Nizier, le diacre Agiulfe, raconte Grégoire de Tours, voulut rapporter un souvenir de sa visite à ce monument vénéré ; ce fut dans ses mains couvertes d'un voile qu'il reçut du prêtre quelques brins de la jonchée de verdure dont les fidèles couvraient le sépulcre du saint évêque. » De même que les objets de dévotion, ce qui appartenait au souverain, ses vêtements impériaux, ses commandements, étaient tenus comme choses sacrées. A VESTE SACRA, est-il écrit sur une pierre funéraire de Trèves pour désigner les fonctions d'un gardien de la pourpre impériale. Un disque d'argent, trouvé en Espagne et savamment expliqué par M. Delgado, puis par le R. P. Cahier, nous montre un personnage couvrant ses mains d'un voile pour prendre avec respect un écrit que lui remet l'empereur Théodose. A ce même usage se rapporte le texte d'une vie de saint où l'on voit un duc se levant de son tribunal, à la venue d'une lettre de l'empereur, et la recevant dans sa chlamyde. C'est sans doute en se reportant à des traits de l'espèce que, dans ses notes sur la vie d'Aurélien par Vopisque, Saumaise propose de lire, en corrigeant sur ce point le texte des manuscrits : *Velatis manibus libros sibyllinos evolvite* » (Ed. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, p. 20).

Je crois utile de donner le texte même de St Grégoire : « Quasdam de herbulis, quas devotio populi sacrum jecit in tumulum, manu linteo operta, sacerdote porrigente, suscepit » (*De vit. Patr.*, cap. VIII, n° 6). Voir sur le cérémonial des mains couvertes pour celui qui reçoit, Le Blant, les *Actes des Martyrs*, p. 262.

1. Voir sur l'iconographie des apôtres et des anges, à Ravenne, la brochure de M. Rohault de Fleury, *Ciboria*, p. 4-5.

2. Dans la mosaïque absidale de la chapelle de St-Aquilin, à Milan (Ve siècle), deux apôtres seulement peuvent être nommés : St Pierre, avec sa tête traditionnelle, et St Jean, avec son visage imberbe. Les autres apôtres sont indifféremment barbus ou rasés. St Jean est aussi sans barbe, à la chapelle St-Satyre, dans la même ville et à la même date.

3. Au Ve siècle, les martyrs, dans la chapelle St-Satyre, ainsi que les évangélistes, n'ont pas de nimbe : de même les apôtres, à la scène du jugement dernier, dans une des absidioles de la chapelle St-Aquilin, à Milan.

4. St Augustin a soin de mettre St Paul en plus du nombre réglementaire des douze : « Non solum ergo illi duodecim (apostoli) et apostolus Paulus, sed quotquot judicaturi sunt, propter significationem universitatis ad sedes duodenas pertinent » (S. Augustin., *Exposit. in Psalm.* LXXXVI).

5. L'ordre hiérarchique varie encore à la chapelle de l'archevêché.

de Zébédée, Jean, Philippe, Barthélemy, Jude, Simon le chananéen, Jacques d'Alphée, Matthieu, Thomas et Paul. Les apôtres se suivent de droite à gauche : toutefois Jacques de Zébédée se détourne comme pour parler à Jean, Philippe se présente de face, ainsi que Simon, tandis que, à partir de Jude, le mouvement s'opère en sens contraire, c'est-à-dire qu'il se continue de telle sorte que St Paul fait face à St Pierre (1). C'est pourquoi St Paul le dernier venu dans l'apostolat, occupe la dernière place et se trouve à la droite de St Pierre. Telle aurait pu être la raison pour laquelle St Paul, en iconographie, pendant plusieurs siècles, a presque toujours été figuré à la droite du prince des apôtres, ce qui ultérieurement fut expliqué par des raisons symboliques venues probablement après coup. Une fois ce type adopté et raisonné, St Pierre céda la place d'honneur à son collègue dans l'apostolat. Ce changement eut lieu très promptement, car il en était ainsi déjà dans la mosaïque de St-Aquilin à Milan, où les apôtres se groupent à droite et à gauche du Sauveur (2).

Il est nécessaire de faire immédiatement cette remarque, que certains types commencent à se fixer tels que les adoptera la tradition : ainsi St Jean est jeune et imberbe, ce qui ne s'explique pas pour St André que l'on figure généralement en vieillard. Mais St Pierre est bien tel que nous le verrons toujours, c'est-à-dire avec une figure arrondie, des cheveux taillés en couronne (1), la barbe courte et ronde, blanchie par l'âge, tandis que St Paul se reconnaît de suite à son front chauve, à sa figure allongée et à sa barbe pointue, dans la force de l'âge.

11. Le médaillon central représente le baptême du Christ. Le pourtour du cercle est orné, entre deux séries de moulures, d'une espèce de plissage rappelant les lamelles de l'éventail, image abrégée de ce qui, plus tard, deviendra le ciel, au sommet des mosaïques absidales. Le fond est d'or. A gauche du spectateur, un rocher en pente, semé d'herbes fleuries, forme le rivage sur lequel se tient debout le Précurseur. Il est demi-nu, en partie seulement couvert par une draperie passée en sautoir. Il porte la barbe et les cheveux longs. Sa tête est entourée d'un nimbe bleu, bordé de rouge. De la main droite il verse de l'eau avec

1. Néon, au rapport d'Agnello (*Lib. pontif.*, t. I, p. 240), avait composé quatre alexandrins pour montrer la place de St Pierre au premier rang, *in principe loco*, parmi ses frères dans l'apostolat, *bissenos inter fratres*, et le comparer à Moïse recevant d'en haut la loi nouvelle, qui adoucit les hommes au cœur cruel et maintient l'unité des fidèles dans l'univers. Ces vers ont été rectifiés par le comm. de Rossi (*Bullet. d'arch. chrét.*, 1877, p. 94) :

« Bissenos inter fratres in principe sistis
Ipse loco, legesque novæ tibi dantur ab alto,
Quis fera corda domas hominum, quis pectora mulces
Christicolasque doces unum omnes esse per orbem. »

2. Sur une tombe de Ravenne, St Pierre, portant la croix et recevant les clefs, est à la gauche du CHRIST, « comme sur d'autres bas-reliefs de la Gaule ; sarcophages d'Arles, de Marseille, de St-Maximin » (Le Blant, *Ét. sur les sarcoph. de la Gaule*, p. 44).

1. V. sur la tonsure ecclésiastique Mgr Martigny, *Dict. des ant. chrét.*, Ire édit., p. 636.

Citons deux textes importants au sujet de cet usage : St Jérôme, commentant ces paroles d'Ezéchiel *Capita sua non radent sacerdotes*, dit : « Juxta quod discimus nec calvitium novacula esse faciendum, nec ita ad pressum tondendum caput ut rasorum similes esse videamur ; sed in tantum capillos demittendos ut operta sit cutis. »

St Optat de Milève reprend les donatistes de ce qu'ils se rasaient : « Docete ubi vobis mandatum est radere capita sacerdotum? Parasti novaculam ad delinquendum. »

Au moyen âge, on distinguait deux sortes de tonsures, celle de l'apôtre St Pierre, large et se conformant à la tête ; puis celle de Simon le magicien, qui en était la contrefaçon et se distinguait par ses petites dimensions ainsi que sa position horizontale au sommet du crâne.

« In provincia vestra quidam sacerdotes et clerici tonsuram S. Petri Apostolorum principis pertinaciter refutantes... nos autem, secundum plurimorum opinionem, Simonem, magicæ artis inventorem, hujus tonsuræ principem fuisse comperimus » (S. Aldhelm., *Epist. ad Geruntium* (VIIe s.).

« Ceterum tonsuram eam quam magum ferunt habuisse Simonem, quis, rogo, fidelium non statim cum ipsa magia detestetur et merito exsufflet, quæ primo aspectu in frontis quidem superficie coronæ videtur speciem præferre ; sed ubi ad cervicem considerando perveneris, decurtatam eam quam te videre putabas invenies coronam » (*Ceolfrid.*, apud Bedam, *Hist. Eccles.*, lib. V).

une patène circulaire sur la tête du Christ et de la gauche tient dans un pli de son manteau une grande croix de procession, dont les extrémités sont pattées et qui est gemmée et perlée dans toute sa longueur (1). Du ciel, les ailes éployées, descend la colombe divine. Le Christ est plongé, à mi-corps et entièrement nu, dans l'eau du Jourdain, les mains pendantes : il est barbu, et ses cheveux longs tombent sur ses épaules. Son nimbe est identique à celui de St Jean (2). Je ferai le reproche au P. Garrucci d'avoir altéré le type primordial par l'addition d'un linge autour des reins du Sauveur. Comme en maint autre endroit, il s'est permis de plaquer des feuilles de vigne qui produisent un singulier effet. Si nos pères, d'une foi plus robuste que la nôtre, ne se choquaient pas de cette nudité, pourquoi nous en offenserions-nous, surtout dans un ouvrage d'art et d'archéologie, où l'exactitude scrupuleuse est la première des qualités ? Si on ne lisait pas le texte, on imputerait au mosaïste cette addition, qui est capable de fausser les idées en pareille matière.

A la gauche du Christ on voit, sortant des eaux, un vieillard, barbu, tenant un roseau dans la main gauche, appuyé sur une urne (3) d'où s'épanche l'eau qui forme le Jourdain (4), la tête couronnée de laurier, tout le torse nu, mais développant devant lui une draperie verte, symbole de l'eau (1). C'est donc à tort que Mgr Crosnier a cru y reconnaître le « linge tout préparé pour essuyer le corps de J.-Ch. » Son nom est inscrit près de lui IORDANN ; mais, lors même qu'il n'y serait pas, on ne se méprendrait pas sur son identité, car personne n'ignore que les fleuves ont été personnifiés dans les anciens monuments et que le christianisme a emprunté ce motif iconographique à l'antiquité païenne et classique, sans lui faire subir la moindre modification (2).

12. Il est une particularité sur laquelle je dois insister : ce sont les lettres IXIN, qui se lisent au-dessus de la tête du Christ et que le P. Garrucci cherche à expliquer ainsi :

« Ces lettres, dit-il, ne se peuvent unir en un seul mot, car elles n'auraient aucune signification. Détachées ou prises isolément ou en manière de sigle, on ne réussit guère mieux, parce que leur signification est très obscure. Je ne ferais pas difficulté de lire les deux premières, *Iesus Xristus*, parce que le X est employé dans les manuscrits latins à cet usage ; c'est pourquoi il est souvent suivi du R latin. » Quant aux deux dernières

1. « La croix de St Jean a été probablement ajoutée » dans une restauration, pense Hémans, p. 21 : cette opinion n'est nullement admissible. Comme l'a démontré doctement le chanoine Corblet, le baptême ne se conférait pas autrement, à l'époque où fut exécutée la mosaïque (*Revue de l'Art chrét.*, t. XXX, p. 133, 119), et il se pratique encore ainsi chez les Syriens, les Jacobites et les Maronites.

2. Une gravure du baptême de Notre-Seigneur a été donnée dans la *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXX, p. 138.

3. L'urne est l'attribut des fleuves dans l'*Enéide*, VII, 792 :

« Cœlataque amnem fundens pater Inachus urna. »

4. Sur un sarcophage du cimetière du Vatican, « Elie monte au ciel sur son quadrige de feu, près du Jourdain, représenté par un vieillard étendu à terre, qui appuie le bras gauche, portant un roseau, sur une urne d'où le fleuve s'épanche, et tient le bras droit élevé en signe d'admiration » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXIX, p. 297).

1. Virgile dans l'*Enéide* (VIII, v. 31 et suiv.) représente le Tibre sous la forme d'un vieillard, vêtu d'une étoffe glauque et couronné de roseaux :

« Huic deus ipse loci, fluvio Tyberinus amœno,
Populeas inter senior se attollere frondes
Visus : eum tenuis glauco velabat amictu
Carbasus et crines umbrosa tegebat arundo. »

2. Le baptême a été trois fois représenté sur les sarcophages d'Arles. « Le Précurseur est vêtu d'une peau jetée sur son épaule et posant la main gauche sur la tête du Seigneur, représenté enfant. » (Le Blant, *Et. sur les sarcoph. d'Arles*, p. 25.) — « Dans le ciel, la colombe céleste descendant vers le CHRIST » (p. 27). — « Je ne saurais dire exactement quel peut être le personnage assis que l'on voit avant le Précurseur ; mais l'identité de son costume avec celui de ce dernier me porte à croire qu'il s'agit ici de saint Jean dans le désert, plutôt que de la figure de fleuve introduite parfois dans les représentations antiques du baptême de JÉSUS-CHRIST » (p. 47). Je tiens pour le fleuve et non pour une répétition de St Jean, inutile ici.

lettres IN, l'interprétation ne peut en être qu'arbitraire, car, à ma connaissance, il n'en existe pas d'analogues. A cet endroit, elles ne peuvent signifier *In Nomine*. Néanmoins, pour ceux qui aimeraient à les voir expliquées, je dirai qu'on peut y chercher ou un verbe ou un appellatif antonomastique, qui a pu se dissimuler sous un sigle, parce que, dans l'Écriture, il est attribué au Christ et par conséquent facile à reconnaître. Par exemple, les paroles par lesquelles Jérémie nomme le Christ *Iustus Noster* (XXIII, 6). Il serait donc possible que l'auteur de la mosaïque ait voulu dire par ces quatre sigles, en substituant le nom de JÉSUS-CHRIST à celui de *Dominus*, *Iesus Xristus Iustificat Nos*, ou *Iesus Xristus Iustus Noster*. La dite prophétie ajoute de plus que cette appellation se dirait par antonomase du Messie : *Et hoc est nomen quod vocabunt eum Dominus justus noster*. Il n'y a pas de doute que le prophète parle ici du Messie, comme en conviennent les commentateurs hébreux, grecs et latins, qui l'interprètent dans ce sens : *Veteres Hebræi (citat eos hic a Castro*, écrit Corneille de la Pierre *(in h. loc.) et omnes Latini ac Græci docent nomen Messiæ quo a suis fidelibus vocabitur fore hoc, Dominus justus noster*. Or, pour que cette interprétation des deux sigles soit possible, je me le persuade en les voyant écrits sur la tête du Sauveur, dans cet acte même qu'il appelle la *justice*, lorsqu'il dit à St Jean (*Matth.*, III, 15) : *sine modo : sic enim decet nos implere omnem justitiam*. Il était convenable qu'aux catéchumènes, qui entraient dans le baptistère pour être justifiés, c'est-à-dire régénérés dans les eaux, on rappelât à leur esprit que *Iesus Xristus Iustificat Nos*, afin qu'ils se souvinssent que le Christ est la cause de notre justification, car St Jérôme a écrit : *Dominus justus noster, id est salvator salvans et justificans :* et ailleurs (*in Isaï.*, cap. I, 26) : *Christus antonomastice in Scriptura vocatur justus, omnes justificans*. Du reste, il me semble possible que ces deux sigles admettent encore l'interprétation analogue au φωτιστήριον, comme on appelait le baptistère ou au φωτισμος ou *illumination*, nom allégorique par lequel les SSts Pères désignent le baptême, non seulement à cause de la lumière céleste de l'Esprit-Saint, mais aussi par allusion au cierge symbolique que les néophytes portaient dans leurs mains. On pourrait donc lire *Iesus Xristus Illuminatio Nostra* ou *Illuminat Nos*. Mais ce sont des conjectures, et la vérité est qu'on ne peut rien dire de certain » (*St. dell' arte crist.*, t. IV, p. 36).

Je serai plus affirmatif et moins conjectural, car j'arriverai à la vérité par une démonstration plus rigoureuse et moins fantaisiste. Ainsi étant admis que la mosaïque a été faite ou tout au moins dessinée par des Grecs, on ne doit pas être étonné de leur voir employer des sigles que les latins eux-mêmes ont adoptés et longtemps conservés. De plus, si la première partie est grecque, pourquoi la seconde serait-elle latine ? On ne pourrait s'expliquer cette bizarrerie, les latins n'ayant jamais altéré les monogrammes qu'ils empruntaient aux byzantins pour exprimer les noms du Christ et de la Vierge. Enfin, en consultant les monuments, on trouve une explication fort naturelle, donnée déjà depuis longtemps par Didron dans son *Histoire de Dieu*, pp. 390, 396. Le N final doit donc se traduire NIKA [1], et alors l'inscription s'explique ainsi : *Jésus-Christ*, *Jésus vainqueur*, deux appellations qui conviennent à sa nature et

1. Les deux monuments cités datent, l'un « des premiers siècles » (au mont Athos) et l'autre « du XIe siècle ». Ils représentent une croix à double croisillon, ou croix de résurrection. La première porte IC XC NIKA et la seconde simplement NIKA.

à la scène représentée. A son baptême, le Saint-Esprit le proclame l'*oint* du Seigneur, car il répand sur lui sa grâce. Il est encore le *vainqueur ;* en effet, il triomphe du péché qu'il efface, S. Jean ayant dit de lui : Voici l'agneau qui enlève les péchés du monde (1). Comment a lieu cette réparation ? par l'effusion de son sang sur la croix ? Voilà pourquoi S. Jean-Baptiste arbore la croix de la rédemption, non pas ordinaire et rougie, comme on la voit dans la chapelle de l'archevêché, mais la croix gemmée, c'est-à-dire triomphale. Il y a donc corrélation directe entre les sigles et la personne du Christ, ainsi que l'attribut principal du Précurseur. Bien plus, tout l'ensemble de la composition proclame la victoire du Christ sur le monde, victoire qui se manifeste à la fois par la propagation de l'Évangile et l'établissement des sièges épiscopaux : aussi les apôtres, comme dans l'Apocalypse, présentent-ils leurs couronnes à Celui qui règne au ciel et auquel ils chantent cette hymne de reconnaissance : « Cantabant canticum novum, dicentes : Dignus es, Domine, accipere librum et aperire signacula ejus : quoniam occisus es, et redemisti nos Deo in sanguine tuo ex omni tribu, et lingua, et populo, et natione : et fecisti nos Deo nostro regnum et sacerdotes : et regnabimus super terram » (v, 9, 10). Et la multitude répète : « Sedenti in throno et Agno, benedictio, et honor, et gloria, et potestas in secula seculorum » (*Ibid.*, v, 13).

13. La mosaïque du baptistère appartient certainement au Ve siècle avancé (2). C'est ce qui ressort du caractère même du dessin et de la beauté de l'exécution. L'iconographie doit dire aussi son mot : or, nous constatons que les apôtres ne sont pas nimbés, tandis que ce signe honorifique est accordé à St Jean-Baptiste, le premier et le plus grand d'entre les enfants des hommes (1) ; en outre, le Christ n'a que le nimbe uni, le nimbe crucifère ne lui étant accordé que dans le siècle suivant. Nous sommes donc à une époque de transition, entre le IVe siècle, qui commence à poser les règles, et le VIe, qui les fixe définitivement. Le P. Garrucci, que je me plais à citer, va encore mieux préciser la date, à l'aide d'un texte, d'une inscription et de trois monogrammes.

« Le baptistère de la cathédrale fut édifié par S. Ursus. Cet évêque florissait, selon les calculs d'Amadesi, vers la fin du IVe siècle, entre 379 et 398, Arcadius et Honorius étant Augustes. Mais s'il fut l'auteur du grandiose monument, les belles mosaïques d'émail et de marbre qui ornent la voûte, les parois et les arcs, n'y furent mises que plus tard par l'évêque Néon entre 449 et 452 (2), période pendant laquelle il gouverna l'église de Ravenne. Nous en sommes assurés par l'épigramme que rapporte Agnello et par Agnello lui-même *(Lib. pontif., Vita Neonis)* : « Fontes Ursianæ ecclesiæ pulcherrime decoravit. Musivo et auratis tessellis apostolorum imagines et nomina cameræ circumpinxit, parietes lapidibus cinxit. Nomen ipsius lapideis descriptum est elementis :

CEDE VETVS NOMEN NOVITATI CEDE VETVSTAS
PVLCHRIVS ECCE NITET RENOVATI GLORIA FONTIS
MAGNANIMVS HVNC NAMQVE NEON SVMMVSQVE SACERDOS
EXSOLVIT (3) PVLCHRO COMPONENS OMNIA CVLTV.

1. « Vidit Joannes Jesum venientem ad se et ait : Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi » (*S. Joann.*, I, 29).

2. Le comte de St-Laurent l'estime « plus ancienne d'un siècle environ », que celle de Ste-Marie *in Cosmedin* (*Guide de l'art chrét.*, t. III, p. 523. Le Viel la date de 451 (*Essai sur la peinture en mosaïque*, Paris, 1768, p. 57).

1. « Amen dico vobis, non surrexit inter natos mulierum major Joanne Baptista » (*S. Matth.*, XI, 11).

2. Garrucci, t. I, p. 509.

3. Ciampini, t. I, p. 178, 234, a lu avec Fabri *Excoluit*, qui donne un sens différent.

« L'auteur de l'épigramme sut tirer profit de l'épigraphe placée à Rome à la partie occidentale de la basilique de St-Pierre *in vincula* (Grut., 1174, 5), réédifiée par l'impératrice Eudoxie non avant 437, année où elle épousa Valentinien III. C'est pourquoi on y lit avec un léger changement :

CEDE PRIVS NOMEN NOVITATI CEDE VETVSTAS.

« Du peu que nous savons de l'évêque Néon, ressort suffisamment la culture de son esprit : il fut poète et compositeur de scènes grandioses. Il avait fait peindre dans le *triclinium* la création, le déluge, le drap plein d'animaux purs et immondes montré au ciel en vision à S. Pierre, la multiplication des poissons et des pains dans le désert pour rassasier cinq mille personnes. Mais tous ces ouvrages ont péri et il ne reste que l'invention et la composition de la mosaïque du baptistère d'Ursus » (*St. dell' arte crist.*, t. IV, p. 34).

Trois monogrammes variés coupent au milieu les inscriptions des trois absidioles. L'une indique simplement la qualité d'*évêques*, la seconde donne le nom de *Néon* et la troisième celui de Maximien (?). Le monogramme de Néon est très compliqué, et j'en laisse l'interprétation au P. Garrucci : « Le monogramme, à mon avis, doit se lire et interpréter ainsi en suppléant le dernier mot, dont il ne reste que la finale, avec la feuille de lierre, signe de ponctuation dans les anciennes épigraphes. Les lettres comprises dans le monogramme sont NEON EPS D. Cette lettre, unie à E, donne la lecture DEI, mot auquel il faut ajouter le S qui est sous le monogramme et alors on lit DEI *famulus*, appellatif que prend l'évêque Néon, en se qualifiant aussi serviteur de Dieu, de la même façon que Victor, aussi évêque de Ravennes, se nomme dans une inscription placée sur un édifice bâti par lui : VICTOR EPISCOPVS DEI FAMVLVS, et le saint évêque Maximien : SERVVS CHRISTI MAXIMIANVS EPISCOPVS. Et, pour citer d'autres exemples, à Rome, St Hilaire, dans les deux chapelles construites au baptistère de Latran, se nomme FAMVLVS XPI et DEI FAMVLVS. Ces exemples suffiront à justifier le supplément que je propose » (*Ibid.*, p. 38).

Le monogramme de Néon, auteur des mosaïques, se voit à l'absidiole du lavement des pieds. Des deux autres le P. Garrucci ne fait qu'un seul groupe. Suivant lui, le monogramme qui accompagne l'inscription de JÉSUS marchant sur la mer, « n'indique pas un nom propre, mais l'appellation *episcopus*, qui, en considérant bien, vient se reporter au monogramme voisin MAXVS, qui se lit sur l'ancienne porte d'entrée. D'où nous pouvons conclure que St Maximien fit ou restaura les mosaïques de la porte et de la niche qui suit à droite. La mosaïque, qui décorait l'intérieur de cette niche et des deux suivantes, a péri, mais peut-être ne différait-elle pas de celle qui a été récemment découverte et où l'on voit deux palmiers et deux croix » (*Ibid.*, p. 38).

J'ai démontré plus haut que ces palmiers et ces croix faisaient allusion à l'inscription et que, par conséquent, les deux autres inscriptions appelaient des sujets différents. Le simple bon sens le veut ainsi. J'ai peine à admettre une restauration, si peu de temps après l'achèvement de la décoration intérieure du baptistère. Il serait étrange aussi que tout le rez-de-chaussée fût postérieur à la voûte et que l'évêque Néon eût laissé ce soin à un de ses successeurs. Il ne m'est nullement démontré qu'il faille lire ni *Maximianus* ni *episcopus*. Deux monogrammes ainsi placés forment deux noms distincts. Ils sont à chercher dans l'histoire locale et peut-être trouverait-on, comme à Parenzo, l'évêque accompagné d'un des dignitaires de son

église, qui, lui aussi, aurait contribué aux frais de la mosaïque. Cette hypothèse me paraît beaucoup plus vraisemblable. Peut-être aussi les trois lettres MVS, car je n'en vois pas davantage, se traduiraient-elles, comme dans l'inscription, par *magnanimus*, et alors l'inscription entière se rapporterait à l'*évêque Néon*, quatre fois nommé par quatre appellatifs différents [1].

14. Plusieurs gravures représentent le baptistère : Ciampini, pl. XXXVII, un des panneaux avec l'évangile et les deux sièges ; pl. XL, fig. 1 et 3, confessions ; fig. 2, siège patriarcal ; pl. LXIX, fig. 1, plan du baptistère ; fig. 2, inscriptions et monogrammes ; pl. LXX, la voûte entière. — Garrucci : pl. 226, la calotte de la voûte ; pl. 227, fig. 1, le baptême du Christ ; fig. 2, un des panneaux avec un siège patriarcal et deux confessions ; pl. 228, fig. 9, un des angles de l'octogone, avec l'inscription *Ubi deposuit ;* fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, les prophètes ; fig. 1, plan du baptistère. — Rohault de Fleury, l'*Évangile*, pl. XXXII, fig. 4, médaillon du baptême ; *La Messe*, un des panneaux, avec l'évangile et les deux sièges. — De Rossi, *Bulletin d'archéologie chrét.*, 1872, pl. VIII, le siège patriarcal et les deux confessions ou jardins.

Photographies Ricci, à Ravenne : n° 143, Voûte, avec le baptême du Christ et les douze apôtres. N° 144. Centre de la voûte. N° 145. Une des huit arcades de l'octogone à décor de mosaïque. N° 146-152. *Idem.*

(A suivre.) X. B. DE M.

1. Quoique Ciampini trouve vraisemblable la lecture MAXIMIANVS, il a soin de faire des réserves au nom de quelques érudits : « Licet autem nonnullis hoc monogramma Maximiano tribui nequaquam posse videatur, cum illum in hoc ædificio restaurando ornandoque animum applicasse minime constet. » Maximien est du milieu du VIe siècle.

Le grand Cloître de la Chartreuse de Florence (XVe siècle),
après le tremblement de terre de 1895.

Les Tabernacles et la Chartreuse de Florence, à propos des tremblements de terre de 1895.

I.

DEPUIS plusieurs siècles, le sol de Florence était resté immobile ; le souvenir même des anciens tremblements de terre s'était effacé d'autant plus facilement que les secousses n'avaient produit aucun dégât sérieux aux monuments si chers aux Florentins.

Le 18 mai 1895, à 8 heures 53 minutes du soir, la terre trembla durant quatre secondes trois quarts ; aussitôt chacun quitta son logis, et en un instant les rues et les places publiques furent remplies de monde. D'instinct, beaucoup de personnes prirent le chemin du *centro*, et le soulagement fut grand lorsqu'on vit debout le Dôme de Notre-Dame des Fleurs, le Campanille, le Baptistère et le Palais vieux.

Dans cette foule compacte, pas un cri, pas une plainte, mais une sorte de résignation étonnée; on passa la nuit dehors, et, le lendemain, qui était un dimanche, les églises furent trop petites pour contenir les fidèles.

Peu à peu les nouvelles arrivèrent. A Florence, près de deux mille maisons étaient crevassées ; les Musées avaient peu souffert, quelques objets renversés sont susceptibles de réparations, seule une statuette de saint Dominique de l'atelier des Robbia, en terre cuite peinte, est brisée d'une façon irréparable. Pas d'accidents de personnes.

Dans les environs, des centaines de constructions se sont écroulées, quatre-vingts églises sont lézardées ; la Chartreuse a été particulièrement atteinte.

Le 6 juin, dans la nuit, nouvelles secousses; elles sont moins fortes que les premières, mais l'effet moral est infiniment plus grand.

Il faut avoir subi un *terremoto* pour comprendre son action. Au premier moment, c'est une sorte de stupéfaction, puis, lorsque le danger a disparu, l'esprit et les sens sont saisis d'anxiété ; le sommeil est troublé par des cauchemars, le jour il semble que la terre bouge à chaque instant et qu'elle va manquer sous vos pas ; on vit longtemps dans une perplexité nerveuse et comme sous le coup d'une menace permanente.

Aussi dès le lendemain des secondes oscillations, le peuple, tout en restant calme, réclama les tabernacles, spontanément, selon un usage traditionnel, mais dont cependant aucun contemporain n'avait vu d'exemple.

Florence possède encore sur rues et places environ quatre cents tabernacles.

On admet que les plus anciens ne remontent pas au delà du milieu du XIIIe siècle, et qu'ils prirent naissance lors de la croisade de Fra Pietro, da Verona, contre l'hérésie des manichéens. Depuis la fin du XIe siècle, l'hérésie avait des prosélytes à Florence, et les efforts des autorités religieuses et du pouvoir civil qui comprenaient le danger, n'étaient pas parvenus à la déraciner ; vers 1254, le pape Innocent IV envoya à Florence le Frère Pietro da Verona, qui, par son instruction et son énergie, avait dompté l'hérésie dans la Haute-Italie. Le Frère se mit à prêcher dans les rues, sur les

places et dans les églises ; il réussit même à persuader au peuple de s'organiser en compagnies armées pour la défense de la foi. Comme les Manichéens cherchaient à répandre des erreurs sur la Mère de Dieu, Pietro engagea les fidèles à chanter en plein air des louanges à la Madone, et à placer son image dans des tabernacles contre leurs maisons et aux carrefours des rues. Le peuple, fier d'affirmer ainsi ses croyances, fit aussitôt construire des tabernacles et bientôt les consacra non plus à la Madone, exclusivement, mais à divers personnages sanctifiés. A partir de cette époque, les tabernacles devinrent de plus en plus nombreux à mesure que des périls menaçaient la cité. Les terribles pestes dont Florence eut à souffrir donnèrent une impulsion à sa coutume. Les pestiférés étaient parqués dans leurs quartiers, quelquefois privés d'églises ; le clergé pénétrait dans les localités où régnait la mort et y établissait des autels provisoires sous forme de tabernacles ; de portatif le tabernacle devint fixe après la fin de la peste.

Nul pays autant que l'Italie n'a un goût aussi prononcé pour les associations ; il y en a toujours eu et il y en a encore de tous les genres ; la bienfaisance, les intérêts matériels, les arts, les divertissements, la religion surtout ont donné lieu à de nombreuses sociétés; comme les manifestations extérieures sont également dans les mœurs italiennes, les sociétés ne manquèrent pas d'adopter les tabernacles. Les particuliers, pour des motifs divers, vœux, commémorations, amour-propre, rivalités, suivirent le mouvement.

Il est clair que les nombreux tabernacles ainsi créés du XIIIe siècle à nos jours n'étaient pas tous de même importance et qu'ils avaient une valeur d'art fort inégale. A en juger par ceux que les Musées conservent et par ceux qui sont toujours en place, il n'est pas douteux cependant que presque tous les grands artistes de Florence aient été mis à contribution ; ainsi nous trouvons encore maintenant dans les rues les noms glorieux de Mino da Fiesole, Fra Lippo Lippi, Donatello, des Robbia, D. Ghirlandaio, Verrochio, Benedetto da Maiano, Jean Bologne et nombre d'autres moins fameux.

A côté des œuvres d'art véritables, il y a beaucoup de répliques, d'interprétations et de copies d'ouvrages célèbres et aussi des tabernacles originaux des artistes des siècles de décadence ; parfois même on a mis dans la niche une modeste chromolithographie pour remplacer l'objet primitif ; le tabernacle n'en est pas moins pourvu de son fanal et enguirlandé les jours de fête.

En droit le tabernacle appartient au propriétaire ou au locataire de l'immeuble contre lequel il est placé ; cette propriété cependant n'est pas absolue. Comme beaucoup d'objets placés en vue du public disparaissaient au grand préjudice de la piété des fidèles et de la beauté de la cité, une loi de 1571 interdit l'enlèvement ou la destruction des ouvrages d'art, de décoration ou de piété placés extérieurement ; lorsque l'immeuble est démoli l'objet doit être replacé ailleurs autant que possible dans les mêmes conditions. Voilà une loi qui certes est une atteinte à la liberté, mais que d'autres qui font souffrir la liberté sans donner autant de profits ! La loi de 1571 n'a pas toujours été appliquée avec une grande rigueur, c'est évident, mais elle a contribué, dans une large mesure, à conserver à Florence son incomparable apparence de Musée en plein air. Parfois même on a fait des exemples : ainsi au Borgo San Jacopo, il y avait contre la vieille tour des Ramaglianti une *Annonciation* des

Tabernacle de Mino da Fiesole (1431-1484). Via della Porca à Florence.

Robbia et de belles ferrures ; un des propriétaires enleva ces objets, mais l'autorité intervint, et en 1830 ils furent remis en place.

Cependant le propriétaire n'est pas tenu de veiller à l'entretien des tabernacles ni de les laisser en vue ; il s'en suit que les uns sont ruinés, que d'autres sont garantis par des toiles métalliques ou des vitrages ou cachés à la vue par des volets en bois plein et qu'un certain nombre seulement sont visibles et en bon état.

En réclamant les tabernacles, le peuple de Florence n'a pas entendu user d'un droit, il a seulement voulu manifester le désir de voir les tabernacles découverts pour lui permettre de les honorer. Ce vœu fut généralement écouté, et alors Florence présenta un spectacle inconnu aux contemporains, d'une haute portée morale et véritablement touchant et édifiant.

Les tabernacles sont ornés à profusion de fleurs, de draperies et de flambeaux ; le jour personne ne passe devant les images sans se découvrir et saluer respectueusement ; le soir, après le travail, le peuple en foule s'agenouille et répète en psalmodiant une prière qu'un fidèle récite à haute voix.

Pour ceux que les arts attirent à Florence, l'occasion a été unique ; ils ont pu voir des œuvres d'art remarquables qui en temps ordinaire échappent à la curiosité, et ils ont pu en juger d'autres dans leurs conditions, on pourrait dire dans leurs fonctions normales. Ainsi les ouvrages du genre Robbia polychromes paraissent quelquefois, le jour, un peu durs de ton et heurtés ; le soir, inondés de lumière, ils sont splendides, et c'est alors seulement qu'on peut saisir l'intention de l'artiste.

II.

MAIS les fidèles ne s'en tinrent pas aux tabernacles, ils voulurent remercier leur Madone vénérée entre toutes, de les avoir préservés et invoquer son intervention pour l'avenir.

Sur leur demande, le cardinal-archevêque de Florence obtint du Saint-Père l'autorisation de lever les voiles qui, sauf un seul jour par an, recouvrent la fresque du sanctuaire de la madone à l'église de la *Santissima Annunziata.*

Je reviendrai peut-être quelque jour dans la *Revue de l'Art chrétien,* sur cette œuvre extraordinaire, la plus émue sûrement et peut-être la plus élevée de toutes les peintures chrétiennes, car j'ai eu le rare bonheur de la contempler souvent, de m'en pénétrer et je conserverai toujours la profonde impression que j'ai ressentie ; pour le moment je me borne à donner l'opinion de Michelange. Interrogé par le duc Alexandre de Médicis sur la question de savoir quel pouvait être l'auteur de cette fresque représentant l'*Annonciation,* Michelange répondit : « Si quelqu'un me « disait (parce que c'est mon art) que cette « image a été peinte par une main humaine, « je répondrais qu'il dit un mensonge, « parce que l'art et le génie d'un homme « ne peuvent arriver si haut ; d'où je suis « d'avis que ces divines figures ont été faites « par Dieu et les anges *senza più.* »

Michelange n'était ainsi que l'écho de la tradition populaire, qui attribue la peinture à un miracle opéré en 1252.

Certes, s'il y a eu un miracle en peinture, c'est bien là ; toutefois mon humble avis est que la peinture actuelle n'est pas si ancienne et qu'elle ne remonte pas au delà des abords de l'an 1400.

Le cardinal procéda en grande pompe à la levée des voiles; la place de l'*Annunziata* et

les rues voisines étaient illuminées *a giorno* et restèrent ainsi chaque soir. Pendant une semaine une foule immense vint honorer l'*Annonciation :* Florentins de toutes les conditions sociales, habitants des environs, paysans venus de loin, surtout des localités atteintes par le *terremoto*, se pressèrent dans l'église ; j'ai estimé leur nombre à 25,000 au moins par jour. L'affluence était telle qu'on dut interdire aux fidèles de s'agenouiller sur les marches de l'autel du sanctuaire de la Madone, comme il est d'usage de le faire même pendant la célébration des offices, *funzione ;* on ne pouvait que passer rapidement sans s'arrêrer un seul instant.

La clôture du pèlerinage eut lieu en grande cérémonie ; il n'y eut qu'un regret dans la cité et les campagnes : l'*Annunziata* fut trop tôt recouverte.

III.

J'AI indiqué la Chartreuse, comme ayant particulièrement souffert du *terremoto*.

La Chartreuse de Florence, *Certosa de Montaguto, Certosa d'Ema*, n'est pas un de ces sanctuaires de dévotion, d'art et de science si célèbres en Italie ; elle ne peut entrer en ligne ni avec la Chartreuse de Pavie pour l'art, ni avec le mont Cassin pour la science, ni avec le couvent de San Martino de Naples pour la situation pittoresque.

Elle mérite cependant plus d'attention qu'on ne lui en accorde d'habitude.

La *Certosa*, comme on dit simplement à Florence et dans la contrée, a été fondée en 1341, par le florentin Niccolo Acciaiuolo Acciaiuoli, grand sénéchal du royaume de Naples, et favori de la reine Jeanne.

Le fondateur ne voulait pas en faire précisément un couvent, mais une maison d'éducation où vingt-cinq chartreux auraient donné l'instruction à cinquante jeunes gens.

Dès 1344, le prieur des chartreux de Bologne en prit possession, mais la pensée d'Acciaiuolo ne fut pas réalisée, et la fondation devint un monastère et une forteresse.

Située sur une hauteur, le Montaguto, placé dans le val d'Ema, à une lieue de Florence, la position stratégique était si nettement indiquée, que la République florentine y éleva des fortifications dès 1369, vingt-cinq ans avant sa consécration.

Son enceinte crénelée en partie, ses grands murs, ses campanilles, ses poternes, ses rampes d'accès en font le type de la forteresse monacale ; mais l'impression triste du premier aspect disparaît bien vite lorsqu'on pénètre dans l'intérieur.

Le contraste est frappant.

Autant l'extérieur est sombre et sévère, autant le monastère est charmant, gai, élégant et confortable.

Il a subi depuis sa fondation bien des transformations ; il a même été trop riche, on le sent à la surcharge des ornements, de la décoration et à la qualité des matériaux de l'église et des chapelles ; il a subi les coups de la décadence ; il a perdu un grand nombre de ses meilleurs ouvrages d'art, mais tel qu'il est, il constitue encore un lieu de retraite des plus enviables et même une résidence princière égale, sinon supérieure, aux plus renommées.

Je ne puis décrire même sommairement, l'église, les chapelles, les réfectoires, les cloîtres, ce n'est pas le but de cet écrit, mais il me faut cependant indiquer les œuvres d'art les plus remarquables que la *Certosa* conserve.

En première ligne sont les tombeaux des Acciaiuoli attribués à Orcagna et à Donatello, et certainement dignes de ces grands artistes.

La chapelle de la Vierge a encore ses verrières du XIVe siècle.

Le *colloquio*, parloir, est éclairé par des vitraux peints du commencement du XVIe siècle, dans le genre de Jean d'Udine.

Andrea del Sarto est représenté par une Sainte-Famille et Jean Bologne par les statuettes du maître-autel.

La salle du chapitre a une porte de bois sculptée de 1500, montrant le martyre de saint Laurent et un autel surmonté d'une fresque de Mariotto Albertinelli (1506), la *Crucifixion* avec la Vierge, sainte Madeleine et des anges qui recueillent le sang du Sauveur.

L'inépuisable Poccetti, Pontormo, Bronzino et d'autres décorateurs de la décadence ont couvert les murs de l'église et des chapelles de leurs peintures habiles et faciles, mais dépourvues du sentiment qui caractérise les œuvres des quatrocentistes.

Le puits du grand cloître de la Chartreuse de Florence.

Mais c'est le grand cloître qui séduit par dessus tout. On n'en connaît pas l'architecte, c'est peut-être Michelozzo (✠ 1472); il est de l'élégant type toscan créé par le grand Brunellesco. Le parti se fait suffisamment comprendre par nos deux reproductions, mais elles ne donnent pas l'idée du charme qui règne dans cette enceinte claire, vaste et parfumée, car si le sol est le cimetière des chartreux c'est aussi leur jardin [1].

Il n'est pas jusqu'aux logis des moines

1. L'ornement en fer du puits est sans aucune preuve attribué à Michel Ange.

qui ne soient enviables; ce ne sont pas des cellules mais des appartements complets; entrée, salle à manger, cabinet de travail, chambre à coucher, loggia ouverte sur la campagne, cellier et cour; tout est petit, propre et disposé à souhait.

Les chartreux sont au nombre de quinze; ils ne seront pas supprimés [1]. Lorsqu'un Père va dormir du sommeil éternel sous les fleurs du Campo santo, il est aussitôt remplacé.

Le 18 mai le repos des moines fut profondément troublé; le Montaguto oscilla et dix-sept colonnes, tout un côté du grand cloître, s'écroulèrent; on crut que la Chartreuse entière allait être détruite.

Comme le montrent nos reproductions, la décoration extérieure des portiques consiste en médaillons engagés dans les écoinçons. Sur soixante et six médaillons, seize furent jetés bas et brisés.

Ce sont des *teste robbiane* en terre cuite vernissée; elles se détachent très nettement d'un fond bleu et sont recouvertes d'émail blanc; les galons des vêtements sont légèrement teintés en jaune.

Toutes les têtes sont nimbées en disque plein d'un jaune plus monté de ton; sur les nimbes sont inscrits en lettres noires, les noms des personnages: le Christ, la Madone, les apôtres, les évangélistes et divers saints et saintes; il est cependant des nimbes sans noms.

Le modelé des figures est ferme, expressif et sans minuties; il est bien compris pour la place occupée par les *testes;* l'émail est fin, homogène et sans bouillons; il n'y a de traces ni d'empâtements ni d'accumulation de la matière; en un mot, les médaillons sont d'une très belle fabrication tant comme pièce de sculpture que comme ouvrage céramique.

C'est en 1522 qu'ils furent mis en place. A cette date Andrea della Robbia travaillait encore; c'était le neveu et l'élève de Luca, le chef de la famille et le créateur du genre, certes, une des plus originales et des plus belles manifestations de l'art chrétien; mais Giovanni, fils d'Andrea, était déjà à l'œuvre à cette époque, de sorte que les médaillons ont été attribués par les uns à Andrea et par les autres à Giovanni; pour sortir d'embarras quelques auteurs les ont mis simplement au compte de l'atelier des Robbia.

Depuis le *terremoto*, j'ai eu souvent l'occasion de manier à loisir les têtes brisées; à cause de leurs qualités d'art et de technique, je n'hésite pas à les donner à Andrea et par suite à les placer au-dessus des produits de Giovanni.

Non que Giovanni n'ait fait de bonnes choses, mais il ne travailla plus en grand artiste, tandis qu'Andrea, même dans sa vieillesse, avait conservé la noble tradition du grand Luca.

Ce Giovanni avait fini par devenir une sorte de fabricant; il prenait à émailler et à cuire les produits des autres; ce n'était pas un cas pendable en vérité, mais enfin c'était faire du commerce et montrer peu de soucis du renom de sa maison. Puis trop fréquemment il a commis d'impardonnables erreurs, en laissant les carnations de ses personnages sans émail et en vernissant les draperies et les accessoires; n'est-ce pas manquer aux règles les plus élémentaires du

1. La Loi de 1866, qui a supprimé les couvents, laisse la faculté de maintenir dans les établissements, quelques moines à titre de gardiens; cette disposition a été largement appliquée à la *Certosa*, où le nombre des Chartreux est encore aussi élevé à peu près qu'avant la Loi.

J'ai eu plusieurs fois l'occasion de causer en français avec le Père Mac-Mahon, né en Irlande, âgé de soixante-quatorze ans et depuis quarante ans à la Chartreuse; il n'a jamais eu la crainte d'être expulsé. C'est lui qui a fait les honneurs de la maison à la Reine d'Angleterre lors de sa visite en 1893. La Reine fut très agréablement surprise d'être complimentée et de recevoir des explications en langue anglaise.

Chartreuse de Florence. — Pierre tombale de Laurent Accaiuoli, par Orcagna (?) (XIVe siècle).

métier que de laisser des ouvrages dans une sorte d'inachèvement voulu ? Que signifient ces visages et ces mains à l'aspect brun et terreux, alors que les vêtements sont reluisants de couleur ? Non seulement c'est illogique mais c'est offensant et dans bien des cas indigne d'une œuvre d'art chrétienne. J'en ai été maintes fois choqué, mais jamais autant que dans l'église de Gavinana située sur les Apennins de Pistoia; il y a là de Giovanni une Crucifixion presque de grandeur naturelle; le Christ est resté à l'état de terre cuite, tandis que les saints et les évêques qui l'entourent, sont vibrants de coloration. Je le répète: ce parti est non seulement une faute de métier et une erreur de goût, mais il constitue presque un acte profane.

Comme maintenant il est d'usage de chercher des explications à toutes choses, et que même les artistes brillent quelquefois plus par leurs défauts que par leurs qualités, on a pour ainsi dire excusé Giovanni en disant qu'il n'avait pas émaillé ses carnations de crainte d'allourdir le modelé et que son système du reste présentait une certaine originalité. Mais alors il n'était donc ni bon sculpteur ni bon céramiste?

Le vieux Luca et Andrea n'ont pas eu de semblables craintes; connaissant le métier, ils ont fait la sculpture pour la couverte et préparé l'émail pour la terre cuite; Giovanni ne le savait plus, voilà tout, et son parti, loin de constituer une originalité, n'est autre chose qu'une preuve d'impuissance.

Il n'y a pas bien longtemps que les *teste robbiane* de la *Certosa* étaient encore dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts de Florence; elles y furent placées dans les circonstances que voici.

En 1799, Charles Reinhard, commissaire de la République française à Florence, fit un choix d'œuvres d'art pour Paris; à la galerie Palatine de Pitti, il désigna soixante-et-trois tableaux. Dans le nombre se trouvaient des peintres de second plan : Salvator Rosa, Allori, Carlo Dolci, A. Carrachi, etc., etc., mais aussi des maîtres de premier ordre: Raphael, Michel Ange, Titien, Andrea del Sarto. Il voulut également des produits spéciaux à la Toscane et prit à la fabrique de pierres dures quelques-unes de ces tables qui ne sont que des ouvrages de luxe et de patience; il ignorait sans doute que des Italiens de cette même fabrique avaient sous Louis XIV, confectionné de semblables objets à Paris, à la manufacture des Gobelins. Les terres cuites vernissées des Robbia ne pouvaient être omises ; sur l'ordre de Reinhard, toutes les *teste robbiane* du grand cloître de la Chartreuse furent enlevées et transportées à Florence pour être envoyées à Paris; par hasard sans doute, elles furent oubliées ici et après que les tableaux firent retour à Pitti, les Robbia furent disposés dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts.

Il y a quelques années, sur l'initiative de M. Carocci, inspecteur des monuments nationaux, les médaillons ont été rendus à la Chartreuse.

C'est une mesure excellente ; l'administration italienne l'applique chaque fois que l'occasion se présente. Il n'y a pas bien longtemps on agissait dans un autre sens et on suivait la tendance de prendre dans les églises au profit des musées ; maintenant on ne donne plus aux musées que les ouvrages provenant des établissements religieux désaffectés ou ceux qui sont en péril ; mieux encore on rend aux églises des objets qui leur avaient été enlevés.

J'ai eu assez fréquemment l'occasion de pénétrer dans des églises ou des chapelles désaffectées; je m'y suis toujours senti mal à l'aise et gêné. Ces enceintes vides, ces

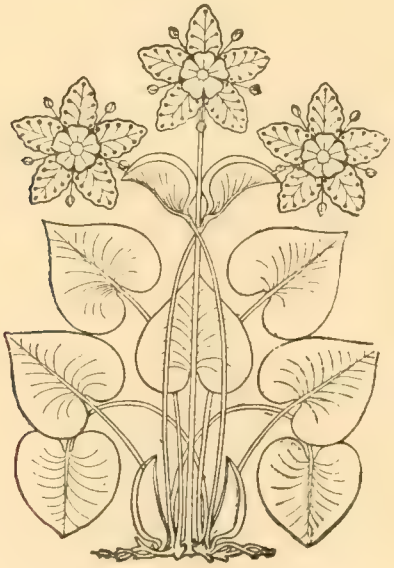
autels dégarnis, ces conversations à haute voix, ce laisser-aller, cette atmosphère humide, cette poussière, donnent une impression pénible et embarrassante et disposent mal l'esprit ; l'œuvre d'art n'est plus dans son milieu, elle est là comme perdue et abandonnée; elle ne se fait plus sentir et perd le meilleur de son influence. A mon sens on a raison d'enlever de ces sanctuaires fermés, tout ce qui peut s'enlever et il m'est arrivé de regretter d'y voir conservées par force des fresques et des mosaïques qui, faute de soins, finissent par périr.

Les fragments de *teste robbiane* de la *Certosa* ont été recueillis avec soin ; tous les bustes brisés, sauf peut-être un ou deux, pourront être reconstitués ; sans doute presque tous porteront des traces visibles de l'accident, car on ne remplacera pas les morceaux perdus. Cela vaut mieux qu'un truquage qui aurait pu en dénaturer le caractère. Dès que le portique sera reconstruit, les têtes d'Andrea della Robbia reprendront leurs places primitives [1].

GERSPACH.

Florence, 1896.

1. La Chartreuse possède un quartier — *foresteria* — réservé aux étrangers de distinction. Cet appartement a été habité de juin 1798 à mars 1799 par le pape Pie VI chassé de Rome ; Charles V y avait fait étape, et le pape Pie VII y passa une nuit en 1809. La *foresteria* est moins bien décorée que l'appartement du supérieur et ne renfermait aucune œuvre d'art sérieuse ; à présent elle est entièrement dégarnie, tous les murs ayant été fortement crevassés par le *terremoto*. Le service des monuments nationaux fera à la Chartreuse toutes les réparations nécessaires, mais le travail sera très long, car la dépense sera très élevée et un grand nombre d'autres édifices de la Toscane exigent de semblables travaux.



Une Croix en cristal de roche, des premières années du XVIe siècle.

LES lecteurs de la *Revue* auront remarqué en mainte occasion avec quelle judicieuse connaissance des qualités et des défauts inhérents à chaque matière, les artistes des siècles passés, du moyen âge surtout, exécutaient les objets les plus variés.

Employaient-ils du bois pour fabriquer un meuble ? ils en accusaient nettement la structure. Chaque partie du bâti ou du remplissage avait des dimensions et recevait une ornementation appropriée à la nature du bois. Ils traitaient tout autrement le marbre, la pierre ou le métal.

Il suffit de lire le chapitre consacré par M. Viollet-le-Duc à la *fabrication des meubles* (1), pour s'en convaincre.

Les stalles de la cathédrale d'Amiens, chargées d'une quantité prodigieuse de détails et pourtant d'une structure si simple, font le plus grand honneur à leur auteur (2).

Que dire des étincelantes verrières de nos cathédrales, auxquelles on se serait bien gardé de demander des reliefs puissants, de profondes perspectives ! grossier contresens réservé à notre époque.

De même en est-il pour l'orfévrerie, la tapisserie, la broderie et les autres branches de l'art industriel.

Semblable observation peut être faite pour le cristal de roche, cette merveilleuse matière si habilement mise en œuvre dès les temps les plus anciens et dont on me permettra de parler quelques instants avant de décrire la belle croix de M. le Cte de Bréon.

1. *Dictionnaire du mobilier français*, t. I, p. 366 et suivantes.

2. *Dictionnaire raisonné d'architecture* de Viollet-le-Duc, t. VIII, p. 465.

I.

LES Romains travaillaient le cristal de roche de mille manières ; ils savaient en tailler des vases, des aiguières, des coupes et l'orner de gravures. On voit au Musée de Cluny deux têtes de lion en cristal évidées par des procédés aujourd'hui perdus et qui, trouvées sur les bords du Rhin dans un tombeau, semblent avoir dû servir de boules d'appui pour un siège consulaire exécuté au IIIe ou IVe siècle (1).

Là aussi sont conservées les couronnes d'or du VIIe siècle, trouvées en 1858 près de Tolède, dont la plus grande est ornée de quatre chaînes de suspension, réunies par un chapiteau de cristal, parfaitement travaillé (2).

Non moins habiles, les artistes de l'époque carolingienne : témoins ce médaillon de cristal gravé incrusté au dossier du siège de la statue de Ste Foy, au trésor de Conques, et ce disque de cristal représentant l'histoire de Suzanne, commandé par Lothaire, provenant de l'abbaye de Waulsort découvert dans la Meuse et enfin acquis par le British Museum à la vente Bernal (3).

Je citerai encore le flacon, décoré de palmettes et de têtes d'oiseaux, du trésor de Quedlimbourg (Xe siècle) (4), le reliquaire de

1. *Catalogue du Musée de Cluny*, n°s 5296 et 5297.

2. *Ibidem*, n° 4979. Voir dans la *Description du trésor de Guarrazar*, par F. de Lasteyrie, la gravure du chapiteau, p. 4.

3. *Annales archéologiques* de Didron, t. XXI, p. 119.

4. *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften*. Hefner-

la cathédrale de Bamberg, comprenant trois lions de cristal supportant une colonne avec son chapiteau et quelques autres pièces de même matière (Xe siècle) (1), le calice de Henri II, dont la coupe en cristal est ornée de moulures et d'élégants feuillages (2), un lion du trésor de Ste-Ursule, de Cologne (Xe siècle) (3), les vases et pièces de cristal de forme bizarre, reproduits par M. Rohault de Fleury (4), enfin les ampoules, coupes ou plateaux, la plupart fort anciens et gravés par des Arabes et des Persans, enchâssés aux XIIe et XIIIe siècles par des orfèvres byzantins et qui font aujourd'hui un des principaux ornements du trésor de Saint-Marc, à Venise (5).

Quelquefois ces flacons, ces vases ou ces pièces de cristal de roche, travaillés en Orient, étaient rapportés par les caravanes ou les croisés et transformés, malgré leurs inscriptions sarrasines, en reliquaires, calices, burettes ou autres objets du culte ; souvent aussi les artistes d'Occident travaillèrent eux-mêmes le cristal de roche, pour en faire un des plus précieux éléments de leur orfévrerie.

La *transparence* du cristal leur donna l'idée de le tailler en tablettes, de le découper en forme de croix, pour couvrir des reliques : ailleurs, ils en firent des coupes, des coffrets, des cylindres. Les morceaux de moindre importance devinrent entre les mains des lapidaires du moyen âge ces brillants cabochons, dont l' « *aurifaber* » parsèmera les châsses, les croix, les couvertures de missels ou d'évangéliaires, les grandes couronnes de lumière, les tombes émaillées des prélats ou des puissants abbés et ces magnifiques chandeliers à sept branches, dont on voit encore à Milan un si merveilleux échantillon. Quelquefois aussi, le cristal étincelle sous forme de pommes taillées à facettes, au sommet des châsses, des tabernacles à exposer le St-Sacrement ou des reliquaires. Bref, on en tire un excellent parti pour les usages les plus variés (1).

Voyez quelle ressource offre à ces habiles orfèvres, la *transparence* dont je parlais tout à l'heure. En mainte circonstance, ils recouvrent de cristal de délicates miniatures sur vélin, comme sur le fauteuil du roi Jean I (2), sur le reliquaire aux oiseaux, de la collection Soltykoff (3), sur les chandeliers de la Ste-Chapelle de Bourges (4). S'agit-il d'une

Alteneck, t. I, pl. 31. — Voir aussi le *Glossaire archéologique* de Victor Gay, t. I, p. 498.

1. *Trachten, Kunstwerke und Gerathschaften*, Hefner-Alteneck, t. I, pl. 45.

2. *Ibidem*, t. I, pl. 53.

3. *Trésors sacrés de Cologne*, par le Dr Bock, pl. VIII.

4. *Revue de l'Art chrétien*, année 1884, p. 265.

5. *Annales archéologiques* de Didron, t. XXI, p. 341. *Anal. du trésor de St-Marc*, par M. Julien Durand. *Description sommaire des vases, ampoules et autres objets en cristal*, du n° 74 au n° 99.

Revue de l'Art chrétien, année 1888, p. 296. Reproduction d'un vase en cristal du trésor de St-Marc, taillé, gravé et orné d'une inscription en lettres sarrasinoises.

1. On se servait d'une sphère de cristal à St-Pierre de Rome le samedi saint pour le feu nouveau. « *Pomum cristallinum ad incendendum ignem in die sabbati sancti.* » — *Le trésor de la basilique de St-Pierre*, en 1489, publié par E. Muntz et L. Frotingham, p. 114. — On a vendu, sous le n°212, quand fut dispersée la collection Spitzer, un bras-reliquaire en cristal de roche, à pans, du XIVe siècle.

2. Dans une note de M. L. Douet-d'Arcq, concernant l'ameublement du roi Jean en 1352, insérée dans le *Dictionnaire du tapissier*, par Deville, je lis, p. 261 : « Le beau fauteuil que le roi Jean commanda à son orfèvre Jehan le Braalier en 1252, était dû à plusieurs mains. La membrure du fauteuil fut faite par un certain maître Pierre de Vienne. Le bois en était doré et on y avait appliqué 212 petites miniatures recouvertes de cristal, savoir : 49 aux armes de France, 56 à prophètes tenant des rouleaux, 112 à demi-ymages et demi-bestes. On y voyait de plus quatre grandes miniatures ou histoires, qui représentaient le Jugement de Salomon « et furent au moieux dudit faudesteuil. » C'était l'ouvrage de Guillaume Chastaigne. Il y avait encore douze cristaux, cinq creux, pour les bastons, six plats et un rond plat, pour le moyeu. Ils furent exécutés par Pierre Cloet...

3. *Annales archéologiques* de Didron, t. XXI, p. 285. On remarque sur le piédestal des écus armoriés, peints sur parchemin et enchâssés sous une lame de cristal.

4. *Description du trésor, donné à la Ste Chapelle de Bourges*, par Jean I, duc de Berri, par Hiver de Beauvoir, p. 32.

succession de morceaux, enfilés dans une tige de fer, d'une crosse ou d'une croix, par exemple ? ils dissimulent la pauvreté de cette armature absolument nécessaire au moyen d'un parchemin ou d'un papier peint de riches enluminures, qu'on aperçoit au travers du cristal. Ainsi sont traitées la crosse de Dammarie (aujourd'hui au Musée de Versailles) (1) et la croix du prince de Sigmaringen (2), toutes deux de la fin du XIIIe siècle.

Le cristal de roche fut encore plus apprécié, s'il est possible, à l'époque de la Renaissance, qu'il ne l'avait été dans le cours du moyen âge : chacun connaît dans la galerie d'Apollon, au Musée du Louvre, le ciboire de cristal de l'autel de l'Ordre du Saint-Esprit (3) et la splendide aiguière de cristal gravé, du temps de Henri II (4). Tandis que le corps du vase, le pied et les deux mascarons sont taillés dans la masse, la partie supérieure a été laissée unie. Une anse merveilleusement ciselée et rehaussée de pierreries, permet de transporter aisément ce charmant objet, qu'il faut rapprocher d'une buire de la même époque, ornée de pierreries et de perles (5).

L'album de la collection Spitzer reproduit un bon nombre de croix pectorales et de médaillons en cristal de roche du XVIe siècle, la plupart d'origine italienne (6).

Je citerai enfin pour terminer cette énumération, le reliquaire en cristal, surmonté d'un pélican filigrané, du XVIIe siècle, appartenant à M. C. de Berny et dont les médaillons gravés en intaille figurent les instruments de la Passion (1).

1. *Monuments de Seine-et-Marne*, par Aufauvre et Fichot, p. 36. Au travers des huit tubes de cristal de la hampe, passe une tige de bois, recouverte d'un papier bleu, semé de fleurs de lis d'or.

2. *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften*, Hefner-Alteneck, t. III, pl. 162. Un parchemin, quadrillé d'or, de rouge et de bleu séparés par un filet blanc enveloppe l'armature de fer, dans laquelle sont enfilés les cristaux, reliés par des pièces d'argent doré.

3. *L'Art pour tous*, année 1881, pl. 2010.

4. *Ibidem*, année 1881, pl. 2153.

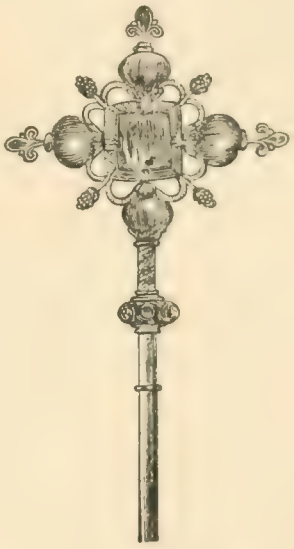
5. *Ibidem*, année 1879, pl. 4051.

6. Planche XLVII. Nos 1807, 1808, 1811, 1812, 1813, 1829, 1831 et 1850.

Planche LI. Nos 2089 à 2120.

II.

SANS m'arrêter à relever dans les anciens inventaires les innombrables reliquaires et objets de toute forme en cristal de roche, dont ils nous font connaître l'existence, je mentionnerai quelques croix décrites dans ces précieux documents, ou existant encore aujourd'hui.



Croix processionnelle du trésor de St-Servais à Maestricht.

La célèbre abbaye de Grammont possédait « une croix de cristal, toute d'une pièce, haute de plus d'un demi-pied, ouvrage de St Eloi, s'il faut en croire la tradition, et une croix processionnelle en plusieurs pièces, dont les extrémités étaient taillées en fleurs de lis (2). »

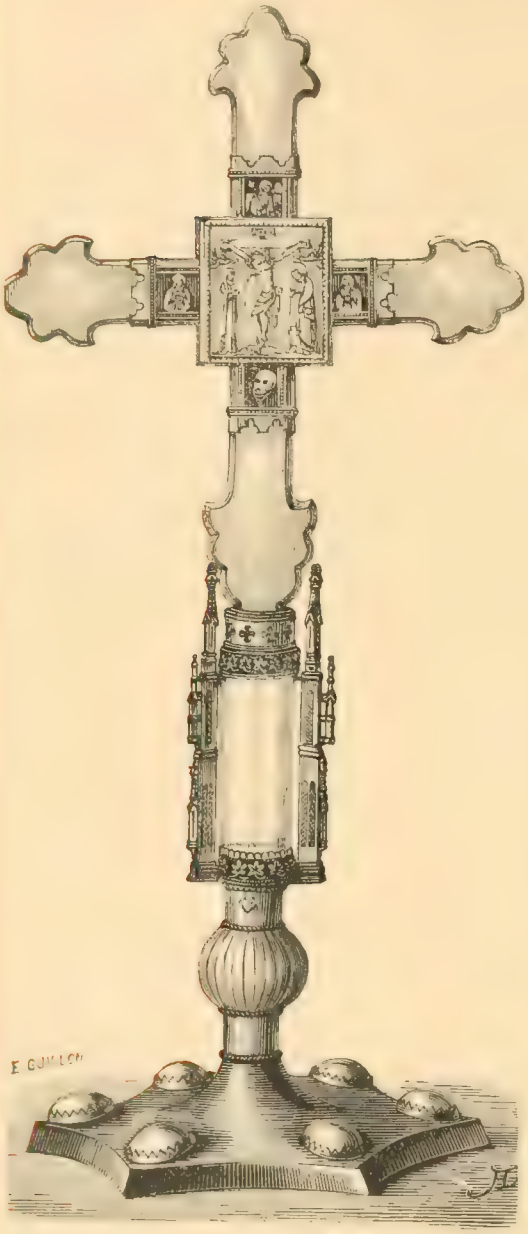
L'église d'Obasine en a recueilli une fort belle du XIIIe siècle, qui provient de l'ancienne abbaye du même nom (3).

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1891, pl. 326.

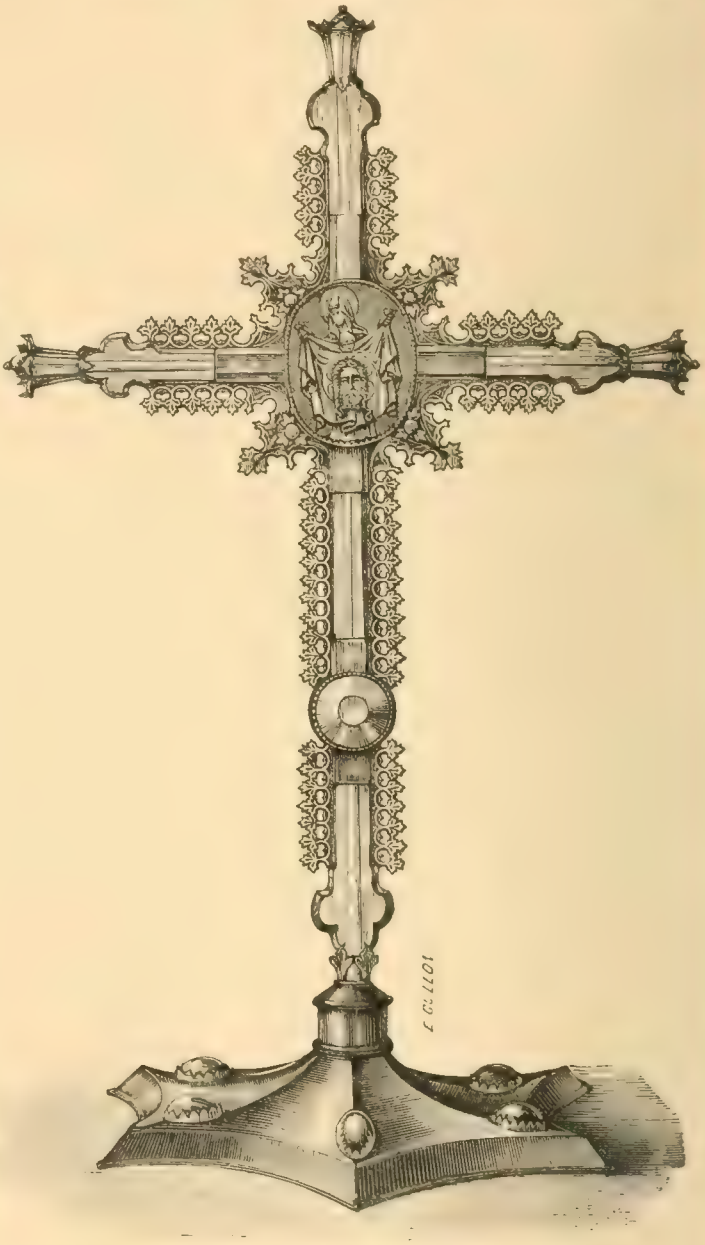
2. *Dictionnaire d'orfévrerie* de l'abbé Texier, col. 838 et 843.

3. *Ibidem*, col. 1241.

On en voyait plusieurs en 1436 et 1489 à la basilique de St-Pierre de Rome : « *Crux de cristallo albo totaliter cum fusto ferreo per totum. — Alia crux de cristallo, ornata de argento, deaurata cum crucifixo in medio.— Crux cristallina ligata cum argento deaurato, in medio cruce* (sic) *de lapide smaragdino cum quatuordecim perlis parvis et ab alia parte facies Veronice* (1). »



Croix reliquaire du trésor de l'église N.-D. à Tongres.



Croix d'autel du trésor de N.-D. à Tongres.

1. *Il tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano.* E. Muntz et L. Frothingham, p. 54 et 104.

M. le chanoine Reusens en a publié trois dans le 2e volume de ses *Éléments d'archéologie chrétienne* (1) : il a bien voulu me permettre de les reproduire ici.

1. Pages 340, 414 et 415.

La première appartient à l'église de St-Servais de Maestricht : c'est un travail du XIIIe siècle. « Qu'un rayon du soleil, dit M. Didron, frappe ses gros cabochons de cristal, soudain la croix entière s'allume et paraît toute en feu (1). »

La seconde, du trésor de N.-Dame de Tongres, nous montre au point d'intersection des branches de cristal découpées en fleurons, une miniature entourée d'émaux translucides : fin du XIVe siècle (2).

Enfin, la troisième, décorée d'une crête fleuronnée sur les côtés, porte, au centre, un médaillon en argent doré ... ciselé et repoussé : le pied et la monture remontent au milieu du XVe siècle (3).

Citons encore « une grande croix de cristal, montée sur un pied de vermeil doré, donnée par un duc d'Orléans, » à la cathédrale de Chartres (4), et celle de la Ste-Chapelle de Bourges donnée en 1404 par Jean, duc de Berry : « une croix de cristal, où il a un crucifix d'or esmaillié de blanc et un dyadème d'or esmaillié de rouge cler, assise sur un pied d'argent doré à six pans... (5). »

L'inventaire du trésor de la cathédrale de Beauvais, en 1464, mentionne « une belle, riche et grande croix de cristal, le crucifix d'argent esmaillié de blanc et sur le croison traversant deux anges tenant un croissant et un soleil doré, assise sur un beau grand pié d'argent bien doré aux armes de Maregny et de la conté de Beauvais, soustenue sur quatre lions... (6) »

1. *Annales archéologiques*, de Didron, année 1859, p. 93.

2. *Le catalogue de l'exposition de l'Art ancien, au pays de Liége*, en 1881, p. 79, en donne une description détaillée.

3. *Ibidem.*

4. *Catalogue des reliques et joyaux de Notre-Dame de Chartres*, par Lucien Merlet, p. 13.

5. *Description du trésor, donné à la Ste-Chapelle de Bourges, par Jean duc de Berry, en 1404*, par Hiver de Beauvoir, p. 31.

6. *Hist. de la cathédrale de Beauvais*, par G. Desjardins, p. 218.

On voyait avant la Révolution dans le trésor de l'église de St-Laud d'Angers, une croix de cristal, montée en vermeil dont voici la description (1) : « Hac die XI maii (1484) dominus Johannes de la Vignolle hujus ecclesiæ decanus, dedit huic ecclesiæ quamdam crucem argenteam ponderis trium marcharum argenti majori in parte deaurati, cujus quidem crucis *quatuor membra cristallina* et in eadem ymagines tres argenti deaurati, crucifixi videlicet, beatissimæ virginis Mariæ, sancti quoque Joannis evangelistæ miro opere constructæ locantur. Pedale autem supradictæ crucis argenteæ turres quatuor ambiunt : quamquidem crucem partim ex bonis exsecutionis bonæ memoriæ Margaretæ reginæ Angliæ, partim ex bonis propriis ipsius decani executoris testamenti prefatæ reginæ, comparatam. Voluit idem dominus perpetuo dono hanc in nostra ecclesia haberi et conservari. »

Je trouve plusieurs croix analogues dans la sacristie de la Ste-Chapelle de Chambéry en 1497. « Crux cristallina cum ymaginibus beate Marie et sancti Johannis evangeliste circumcirca, habens pedem ad modum presepis. — Item quedam alia maior crux cristallina cum duabus ymaginibus predictis tote deaurate (2). »

Aux XVe et XVIe siècles, bon nombre de croix pastorales des évêques étaient en cristal de roche (3).

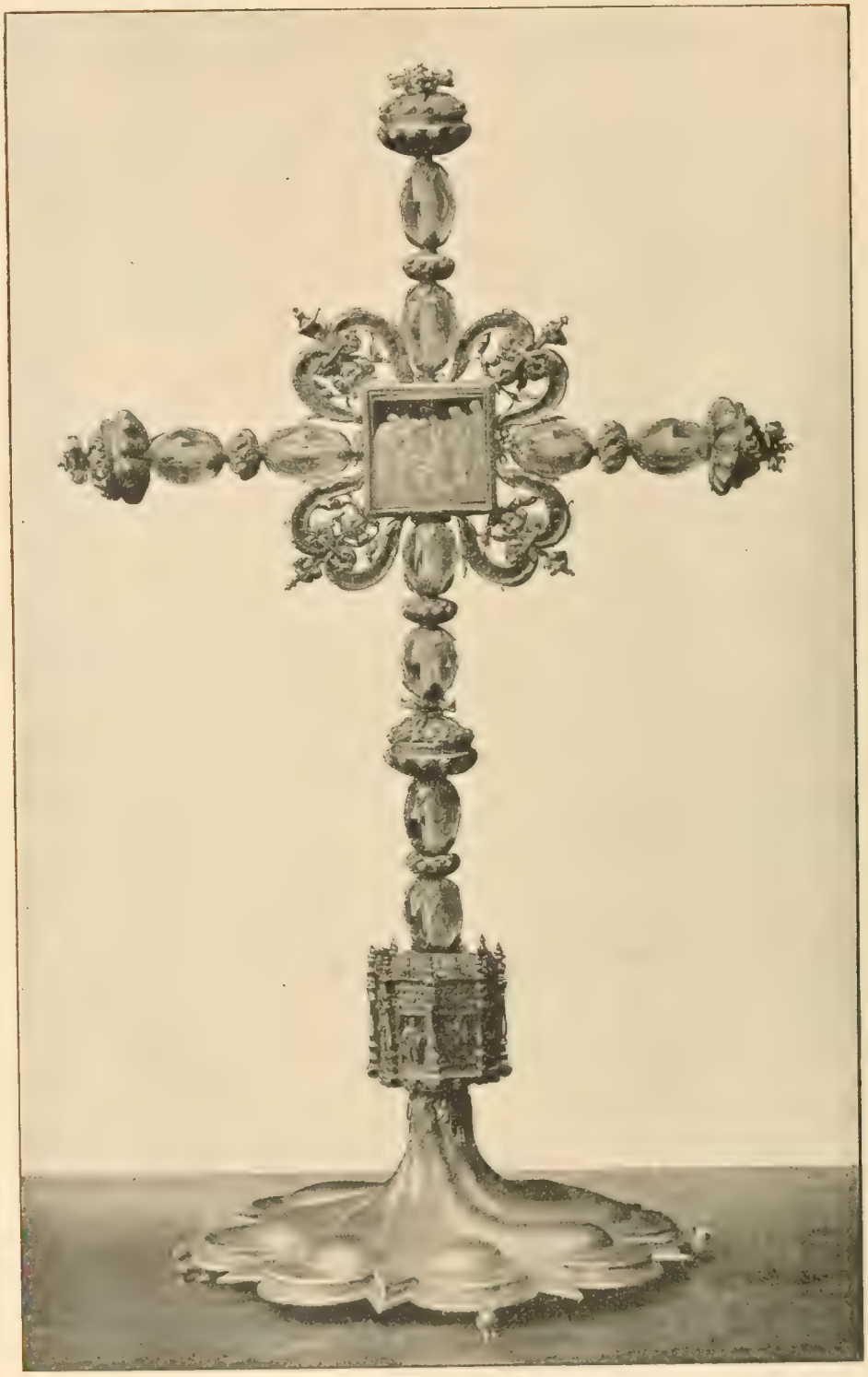
III.

De tous les objets réunis, du 3 juillet au 1 octobre 1895, dans une des chapelles de la cathédrale d'Angers, à l'occasion de l'exposition nationale, la croix de M. le

1. *Arch. départementales de Maine-et-Loire*, série G. N° 913, p. 165.

2. *Inventario dei Castelli di Ciamberi, di Torino e di Ponti d'Ain* (1497-1498), publicati da Pietro Vaysa, p. 110.

3. Telle était celle de Guillaume Ruzé, évêque d'Angers. — *Ancien trésor de la cathédrale d'Angers*, p. 65.



Cte de Bréon était assurément le plus artistique. Impossible malheureusement d'en préciser la provenance. Un des oncles du propriétaire actuel, qui l'a mise avec tant de

bonne grâce à ma disposition et veut bien encore me permettre d'en offrir la reproduction à l'admiration des lecteurs de la *Revue*, en fit l'acquisition, il y a trente à quarante ans, chez un marchand de curiosités.

En voici les dimensions : hauteur totale,

0,64 ; largeur des bras, 0,37 ; diamètre du pied, 0,26. L'émail, qui en occupe le centre, a 0,055 sur chacun de ses côtés. Quatre petits lions, dont l'un manque aujourd'hui, supportent un piédestal en cuivre doré et repoussé, découpé en lobes arrondis séparés par des angles aigus. Ces surfaces bosselées tournées en spirale, qui tapissent le pied, sont fort bien exécutées : on les rencontre à la fin du XVe siècle dans certaines pièces de l'orfévrerie française, allemande ou flamande. Les dernières traditions des formes du gothique flamboyant apparaissent encore ici, tandis que tout le reste appartient franchement aux premières années de la Renaissance, au style du règne de François I.

Le nœud octogonal rappelle ceux des croix processionnelles ou des calices contemporains, ou encore certaines masses des bedeaux ou des confréries. Il est orné des statuettes de Notre-Seigneur et de sept apôtres, séparées par d'élégantes colonnettes en forme de balustre. Des têtes de mort ailées figurent à la partie supérieure, agrémentée de gracieux frontons et de vases analogues à ceux des lanternes de pierre du château de Chambord. Une sorte de dôme couronne le nœud et amène l'œil agréablement à la croix proprement dite, dont la hampe et les bras sont formés de pommes de cristal taillées à facettes alternées avec des pièces d'orfévrerie d'une exquise délicatesse.

Peut-on imaginer plus ravissante composition, que celle des extrémités de la croix avec leurs moulures d'une silhouette si agréable, enrichies de feuilles et de dauphins ? Là, comme aussi dans ces nœuds composés de fruits et de feuilles, s'est surpassé l'artiste. Que dire de l'arrangement de la partie centrale, de ces émaux en grisaille d'une finesse extrême [1], autour desquels sur la face, comme sur le revers de la croix, quatre motifs d'architecture placés entre les bras et la hampe, forment pour ainsi dire une gloire et un rayonnement ? Regrettons en passant sur le pied l'absence d'un médaillon ou d'un écusson, dont on voit la trace et aussi les perles branlantes jadis suspendues aux petits anneaux placés dans la bouche des dauphins.

L'ensemble et les détails ont ravi tous les visiteurs du trésor de la cathédrale d'Angers pendant l'été de 1895 : on ne pouvait s'arracher à la contemplation de ce petit chef-d'œuvre. Les proportions si harmonieuses de chacune de ses parties, l'heureux mélange du métal doré et du cristal de roche, dont les facettes font étinceler toutes les nuances de l'arc-en-ciel, l'extrême habileté avec laquelle sont travaillées les pommes d'orfévrerie, le pied et le nœud, tout cela captivait et retenait longtemps les visiteurs.

Cet enthousiasme que certains lecteurs trouveront exagéré (parce qu'il s'applique à un objet d'une époque relativement peu ancienne), est excusable dans nos pays, si riches avant la Révolution, si pauvres aujourd'hui.

Les merveilles des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles ont disparu dans le creuset de la Nation [1], sans profit pour elle mais au grand détriment de notre art national : contentons-nous d'admirer le peu qui nous reste et ne le dédaignons pas sous le prétexte, qu'il date seulement de l'époque de la Renaissance.

Ce sera mon dernier mot en finissant ce petit article : puissent les lecteurs de la *Revue* partager le plaisir que m'a fait éprouver l'étude de cette charmante croix !

L. de Farcy.

1. Ils représentent d'un côté *l'Adoration des Mages*, de l'autre *la Circoncision*.

1. J'ai publié dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1882, l'*Ancien trésor de la cathédrale d'Angers*.

Le Drap mortuaire de l'église de Thurageau (Vienne).

U mois de novembre 1893, M. Charles Grand, visitant la sacristie de l'église paroissiale de Thurageau, au diocèse de Poitiers, remarqua, dans un coin, un paquet de vieux ornements mis au rebut, qu'il échangea au curé pour un chemin de croix. Tous les deux firent une bonne affaire, car les tableaux des stations étaient trop modestes et demandaient à être remplacés par d'autres plus en harmonie avec l'édifice et la population ; puis, les étoffes de soie, provenant en partie des robes de Mme de Fouquet, châtelaine de la Touche, étaient non moins usées que fanées et par conséquent indignes de servir au saint sacrifice (1).

Or, parmi ces vieilleries, se trouvait une étole noire brodée, qui fixa de suite mon attention. J'en sollicitai l'abandon, qui me fut gracieusement accordé (2). Pour ne pas laisser davantage dans l'ombre ce curieux débris, je vais rechercher sa destination, fixer sa date, étudier sa technique et décrire son iconographie.

1. Depuis quelques années, les églises du Poitou sont vraiment au pillage. La cathédrale a aliéné ses tapisseries ; Notre-Dame de Poitiers a fait de même, or l'une d'elles était un Gobelin, don de Louis XIV à un de ses ministres ; Varennes a vendu une tapisserie historique, provenant du château d'Abin et représentant le siège d'une ville par un duc de Lorraine ; les brocanteurs se sont emparés de tout ce que contenaient de curieux les couvents du Carmel et de la Visitation de Poitiers ; j'ai protesté récemment contre la vente de la chape brodée de St-Martin du Fouilloux ; enfin, un marchand de meubles de Parthenay a acquis de Vautebis un lot d'ornements, où j'ai distingué une chape dont le manteau est fait d'une robe de soie jaune, style Louis XVI, à bouquets de même nuance.

2. Comme je ne collectionne pas pour moi-même, j'en ai fait don au Musée de la ville d'Angers, pour ce double motif : Thurageau est enclavé dans le Mirebalais, qui ressortissait, au temporel, de l'Anjou ; puis le Musée archéologique de Saint-Jean, dont l'administration s'est toujours montrée si bienveillante à mon égard, est admirablement disposé pour la conservation et l'étude des objets anciens.

I.

DANS son état actuel, l'étole mesure dans toute sa longueur 2,27 ; neuf centimètres à la base et six à la partie du cou. Elle semble, par la forme des palettes, avoir été confectionnée au siècle dernier : pour les élargir et leur donner 0,22 de largeur, on ajouta, de chaque côté, des pièces de soie noire.

Quant à l'étole elle-même, elle fut maladroitement découpée dans un orfroi, doublée de toile et bordée d'un galon blanc. Nous n'avons plus l'orfroi dans son intégrité, les ciseaux ayant rogné les bords de plusieurs centimètres et, pour se conformer au type admis, l'ayant notablement diminuée à l'endroit qui contourne le cou pour ne pas gêner les mouvements de la tête.

La destination première ne fut donc pas une étole (1) : peut-être cette transformation fut-elle nécessitée par le mauvais état du vêtement ou de la tenture à laquelle l'orfroi adhérait. On peut faire à cet égard trois suppositions. Les orfrois étant exactement semblables font songer de suite à un parallélisme qui se rencontre dans la chape de l'officiant et la dalmatique du diacre. Un diacre n'était pas impossible à Thurageau, qui possédait sur son territoire plusieurs maisons nobles et par conséquent pouvait avoir à célébrer, à certains jours, des anniversaires solennels. La forme de la dalmatique à double orfroi, qui se maintient encore à Saint-Sulpice de Paris, est essentiellement française : de ce genre est une dalmatique armoriée, à peu près du même temps, et provenant de la Lorraine, au Musée de Cluny.

J'aurais songé à une chape, mais les orfrois ne seraient pas assez larges pour cet ornement au XVIe siècle, les orfrois étroits étant propres surtout au moyen âge.

La comparaison avec un drap mortuaire de cette époque, publié dans les *Annales archéolo-*

1. Une transformation analogue est mentionnée dans les comptes de fabrique de l'église d'Ourliac de Bar, en Limousin : « Plus, le 12 mars 1712, pour une étole noire, faite d'un voile noir de camelot de l'église, 16 sols. »

giques, t. II, p. 519, me fait plutôt préférer cette destination, en admettant toutefois que ces deux bandes n'étaient pas les seules et qu'il devait en exister au moins deux autres, également parallèles.

II.

La date ressort directement du dessin, qui vise à l'effet et l'obtient grâce à des contours bien accusés et à des procédés sommaires ; aussi des motifs d'ornementation et enfin de la technique elle-même, application et cordonnet. Tout cela ne permet pas de remonter plus haut que le milieu du XVIe siècle. Nous sommes donc au cœur de la Renaissance, qui fut une période de goût et vraiment artistique.

Sans doute, les broderies de ce genre ne sont pas précisément rares, et on en trouve encore dans les églises et les musées ; mais les orfrois de drap mortuaire sont loin d'être communs et, à ce titre, ceux de Thurageau méritent d'être soigneusement conservés comme pièces de musée.

III.

La technique est très simple, procédant exclusivement de deux façons : application de toile, contournée d'un cordonnet en fil d'or ou de laine. La toile, un peu grosse, est blanche pour les larmes ; rousse pour les disques des miroirs, le squelette et le crâne ; teintée par parties de rose et de bleu, aux miroirs et aux bénitiers.

Le cordonnet, plus ou moins gros (dans ce dernier cas on le fait double), est tantôt rouge et tantôt bleu, ou même roux pour le squelette, le crâne et les os en sautoir. Les séparations des compartiments sont en jaune et les tiges d'herbe en jaune vert. Des points, assez rapprochés et d'une autre nuance, fixent le cordonnet. Les inscriptions ont des majuscules en fil d'or, qui forment aussi des agréments de dessin à l'intérieur des objets figurés ; le dessin est encore accusé par un point de chaînette.

Ce procédé d'exécution est très rapide et on a eu le tort de le négliger, car il est aussi économique qu'artistique, et la Renaissance en fut prodigue dans ses œuvres religieuses et civiles.

IV.

Le fond de velours noir est divisé en trois compartiments égaux, qu'il faut lire de haut en bas et où se succèdent le miroir, la mort et le bénitier. Dans chaque panneau, on remarque en chef trois larmes blanches, une et deux comme on dit en blason, tortillées et contournées de bleu ; et, en pointe, un sol couvert de touffes jaunes, retenues par des points verts. Les pleurs sont le symbole de la douleur causée par la perte de personnes chères (1). J'applique volontiers à cette herbe, qui est fanée et qui commence à se dessécher, cette parole des saints livres : *Omnis caro ut fœnum* (2).

Dans le premier compartiment, voici un miroir à pied, d'une structure très élégante, qui indique une pièce d'orfévrerie. La tige, très élancée, est ornée de feuilles d'or et coupée par un nœud en boule : elle repose sur un pied circulaire, qui imite les pieds du moyen âge par une rose renversée, dont les lobes arrondis, et légèrement roses, ressortent sur un fond d'azur, qui fait songer à l'émail. Les contours sont entièrement en rouge. Le disque terminal offre, au centre, sur champ d'azur, un crâne redessiné en or et en brun, avec une bordure rose, prise entre deux filets d'or. Comme la tige ne remplissait pas suffisamment le champ, on y a ajouté quatre

1. « A la mort de Marguerite de Clèves, Henri III, son amant, porta durant plusieurs jours un habit dont les aiguillettes et les garnitures étaient couvertes de brandons esteints, de larmes et de têtes de mort. » (A. Renan, *Le costume en France*, p. 168.)

Le contrat passé en 1590, pour les funérailles du baron de Luzech, avec le peintre, porte ceci : « Plus de noircir quatre draps avec une croix blanche, à ung chascun desdits draps, semés de larmes. Fauldra plus qu'il noircisse toute la chapelle, comme estoit à l'enterrement du feu père dudit sieur, semé de larmes ». (*Bullet. de la Soc. arch. de Tarn-et-Garonne*, t. XXII, p. 327.)

L'épitaphe de Charles Mallet, mort en 1680, débute ainsi : « Sta, lege et luge. » (*Bullet. de la Comm. des antiq. de la Seine inf.*, t. IV, p. 40.)

« A Mamers, la bannière (de la confrérie de charité, au XVIIe siècle) était d'étamine noire doublée, ornée de frange noire et blanche autour, avec l'image de la Ste Vierge d'un costé, d'une teste de mort au pied, quatre larmes aux quatre coins. » (*Union historiq. du Maine*, 1894, p. 304.)

On lit sur l'épitaphe de Robert Le Brun, à Rouen, en 1771 : « Quisquis es, probus, civis, egenus, luge et ora. » (*Bullet. de la Comm. des antiq. de la Seine inf.*, t. VI, p. 266.)

2. « Omnis caro ut fœnum et omnis gloria ejus tamquam flos fœni ; exaruit fœnum et flos ejus decidit ». (*Epist. II S. Petri*, I, 24.) La 5e leçon de l'office des défunts emprunte ces paroles à Job : « Homo, natus de muliere, brevi vivens tempore, repletur multis miseriis. Qui quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra et numquam in eodem statu permanet. »

larmes, disposées deux et deux. Ici la verdure est plus abondante, et le miroir se dresse comme dans un rond d'herbe.

Le sens de la composition est celui-ci : Le miroir est le symbole de la réflexion ; quand on y regarde, on y voit la mort ; ce qui en d'autres termes signifie qu'il faut penser à la mort et songer à la fin dernière (1).

Le second compartiment, évitant le parallélisme, met en scène deux sujets différents, auxquels se réfère cette inscription : *Respice finem* répétée et divisée en deux mots, l'un en dessus et l'autre en dessous, sous cette forme contractée :

R P̄ E
F I N Ē

A droite, la Mort (2) marche à grands pas dans un rond herbu. Presqu'entièrement nue et drapée dans un linceul bleuâtre, elle tient de la main droite la bèche avec laquelle elle va creuser la fosse et de la gauche maintient sur son épaule le cercueil du défunt, dont le couvercle est en

Orfrois du drap mortuaire de Thurageau (Vienne), XVIe siècle

1. Dans l'église de Clermont-en-Argonne, au diocèse de Verdun, j'ai observé, dans une chapelle latérale, au Nord, un tombeau de la Renaissance, où le cadavre, couché nu, les chairs rongées par les vers, est surmonté de trois tableaux représentant le pèsement des âmes, le miroir de la mort et le purgatoire. Le premier et le dernier se réfèrent exclusivement au défunt ; mais le second vise particulièrement le spectateur, et la signification précise lui en est déterminée par ces deux vers qui accompagnent l'instrument de la toilette, destiné à ne plus réfléchir qu'un crâne desséché :

« Miroir où l'homme naturel
Se doit recongnoistre mortel. »

L'église de Primelin, en Basse-Bretagne, possède un catafalque, daté de 1642 et où ce distique, faisant allusion au miroir de la mort, est coupé en quatre, de manière à présenter l'aspect d'une strophe :

« Qui speculum cernis,
Cur non mortalia spernis ?
Tali namque domo
Clauditur omnis homo. »

Au Musée de Vienne (Autriche), Altorfer a peint une « femme qui se regarde dans un miroir, tandis que la « Mort pose un sablier sur sa tête ». (*Not. d'art*, 1894, p. 176.)

2. La Mort a été figurée deux fois, en fresques du XVIe siècle, dans l'église de Notre-Dame, à Chemillé (Maine-et-Loire). Sur l'une, elle tient la *flèche* avec laquelle elle tue et la *balance* qui lui sert à peser les actions des hommes. Sa victime lui répond qu'elle n'est pas pressée de rendre son compte :

LA MORT MA *(de)*MANDE DE TOUTE MA VIE COMP*(te)*
IE LUY AI REPONDU LE COMPTE VEUT DU TEMPS.

Dans le latéral nord, où elle exerce particulièrement sa puissance, la mort, représentée sous la forme d'un squelette, dit à un ecclésiastique agenouillé et vêtu du surplis :

MEMENTO · MORI.

bâtière (1). Le contour des chairs est roussâtre, celui du linceul bleu, tandis qu'il est rouge pour le cercueil et le manche de la bèche. La large déchirure du ventre, qui dénote la décomposition, est accusée, ainsi que le masque, par des fils d'or. D'autres fils gris-cendré dessinent les bras, les mains et les côtes.

En regard, une grosse tête, sans la mâchoire inférieure, surmonte deux os croisés en sautoir. Tournée à droite, elle est cernée en brun, et ses trois cavités des yeux et du nez, teintées en roux clair, sont rehaussées d'un double fil d'or, pendant qu'un point de chaînette en zigzag exprime la suture du crâne (2). Le tibia et l'humérus ont également un contour fauve.

La fin qu'il faut regarder est donc triple : la mort (1), l'enterrement et l'anéantissement du corps, auquel ne survivent que la partie supérieure de la tête et les plus gros os.

Au panneau inférieur, la cérémonie liturgique se réduit à l'absoute, qui crie miséricorde pour le défunt et purifie l'âme de ses souillures par l'aspersion de l'eau bénite, laquelle compte parmi les sacramentaux. Le bénitier (2), de forme allon-

1. A l'Exposition rétrospective de Tours, en 1890, j'ai noté, sous le n° 1475, un petit évangéliaire du XVe siècle, donné en 1578 par un prévôt de Blalay. Sur une miniature on voit la Mort, squelette à peau noire et drapé dans un suaire, qui porte en main une faux et un cercueil sur ses épaules ; à ses pieds est une tombe élevée, surmontée d'un crâne posé sur deux tibias.

Je trouve dans les notes de Léon Palustre, sous la rubrique *Pocé :* « Stalles... La mort à cheval sur un bœuf, tient bière et dard. » Ces stalles, dont la date n'est pas indiquée, sont évidemment du XVIe siècle. Plus probablement, les sculptures décorent les miséricordes, qui offrent entr'autres la mort avec un triple attribut : *bœuf, bière* et *dard.* Le bœuf dénote qu'elle s'avance d'un pas lent ; c'est une caractéristique rare, tandis que le dard et la bière sont plutôt communs.

Une gravure de la fin du XVIe siècle représente la Mort, avec une faux à la main et sur l'épaule un cyprès, qu'elle plantera sur la fosse de sa victime.

2. Jean du Ruissel, doyen de St-Rieul de Senlis, insérait, en 1522, cette clause dans son testament : « Je lègue trois vases d'argent, pour être convertis en un calice..., auquel aura un émail au pied et, au dict émail, pourtraict en semblance d'une teste de mort et autour d'icelle teste escrit *Du Ruissel* ». (Müller, *Essai d'une liste d'artistes*, p. 25.)

M. Léon Germain, dans ses *Inscriptions de cheminées*, p. 6, cite celle du Musée de Dole, qui date de 1565 et représente Adam, après sa faute, saisi par la Mort, un enfant endormi sur un tombeau et un crâne, d'où se dégage une idée morale :

HODIE MIHI CRAS TIBI
VIGILATE QVIA NESCITIS DIEM NEQVE HORAM
RE. FRVERE VT NATVS MORTALIS, DILIGE SED REM
TANQVAM IMMORTALIS, SORS EST IN VTROQVE VERENDA

Il donne aussi celle du château de Coulonges (Deux-Sèvres) :

NASCENDO QVOTIDIE MORIMVR

Sur la tombe de frère Adrien de Chaussin, en 1635, la tête de mort est accompagnée de cette sentence :

HODIE · MICHI · CRAS
TIBI · HEC · SOLA · POTESTAS
QVID · AVRVM · QVID · ARGENTVM
QVID · ANNOS · VIVERE · CENTVM
POST · MISERVM · ET · FVMVS
PVLVIS · ET · VMBRA · SVMVS
AD · PIVM · LECTOREM.
TV · PIE · LECTOR · PIAS · PRO · EO
FVNDE · PRECES · DOMINO.

(Prost, *Les dalles funéraires de l'an. égl. abb. de Baume-les-Messieurs*, p. 59.)

En 1662, fut érigée, avec l'approbation de l'Ordinaire, dans l'église de St-Laurent de Parthenay, au diocèse de Poitiers, une association dans le but de fournir des prières aux prêtres défunts. On lit, à l'article IX de ses *Statuts :* « Le premier argent qui leur sera donné sera employé à faire un drap mortuaire, aux quatre coins duquel sera représentée une tête de mort, avec cette devise : *Sancta et salubris est cogitatio pro defunctis exorare ;* ensuite deux chapes pour les chantres, une chasuble et deux dalmatiques, au bas desquels ornements sera la même devise et ne serviront qu'aux services de défunts confrères, si la compagnie n'en dispose pour quelques occasions notables. » (*Sem. relig. du dioc. de Poitiers*, 1894, p. 699.)

1. Au château du Plessis-Picher (Deux-Sèvres), au-dessus de la principale fenêtre du premier étage, on a gravé, en 1559, la devise MOVRIR POVR VIVRE, qui est celle des Picher, dont le château a pris le nom.

Le *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine infér.*, t. VI, p. 7, signale sur un pot en terre, du commencement du XVIe siècle, cette inscription en lettres encore gothiques : « Pensez à la mort, pauvre sot. »

« On aurait peine à le croire, si l'on ne savait combien autrefois on était familiarisé avec les images de la mort. Ce fut le XVIe siècle surtout qui se fit remarquer par son goût pour le lugubre. Il est aisé de le constater, non seulement par les tombes, par la décoration des églises et des cimetières, où s'étalaient les danses macabres, par nombre de compositions littéraires, mais encore par les singulières décorations des maisons privées ». (*Bullet. de la Comm. des Antiq. de la Seine inf.*, t. VI, p. 251.)

2. L'an 1475, fut acheté l'orceau pour porter aux trépassés et coûta XXX sols. » (*Compt. de Saint-André de Chartres.*)

« L'église de Vernie a conservé un bénitier en bronze, qui faisait probablement partie du tombeau du vénéré prieur Lepeltier. Une inscription funéraire y est gravée :

gée, plaît par son aspect et son ornementation : je le propose avec empressement pour modèle aux orfèvres, comme type réussi de la Renaissance.

L'anse, qui le rend portatif, est découpée en trèfle, tradition du XVe siècle, dont il existe plusieurs spécimens en Anjou. Un épais cordonnet bleu l'enserre et se prolonge sur le vase et son goupillon, qui s'y tient droit, la poignée en haut, munie d'une double boule, pour arrêter la main qui le saisit. Le corps, posant sur un pied circulaire et mouluré, se divise en deux parties, étranglées au milieu par un filet. La panse est renflée et godronnée : les côtes bleues se détachent sur un fond rose. Puis le haut s'évase à bords droits, striés en spirales, où se marient le bleu, le rose, le violet, l'isabelle et le blanc, contournés d'un point de chaînette alternativement rouge et bleu. La lèvre, le listel de séparation et le pied sont rehaussés de fils d'or, où, comme ailleurs, la mince et étroite lamelle d'or brillant s'enroule sur une âme de chanvre.

Les archéologues chrétiens, en général, n'aiment pas la Renaissance ; ils ont tort, car tout n'est pas défectueux en elle. Les orfrois de Thurageau, au point de vue religieux, ne sont pas à dédaigner, car ils ajoutent à une belle forme une idée vraiment chrétienne, qui est de penser à la mort et de demander à l'Église, qui en a reçu le pouvoir du Christ, l'absolution des péchés commis, afin de pouvoir jouir des félicités éternelles. Les draps mortuaires de notre temps ne gagneraient-ils pas à sortir de leur mutisme pour parler ce langage symbolique que tous les fidèles sont capables de comprendre sans effort? Nous sommes donc sous ce rapport moins avancés que nos ancêtres, qu'il convient de louer et non de critiquer (1).

V.

M. Bazin présentait ainsi, en 1858, dans les *Annales archéologiques*, t. II, p. 217-224, le drap mortuaire de l'église de Folleville (Somme), dont il donnait en même temps un dessin :

« Nous allons décrire un drap mortuaire du XVIe siècle. Peut-être que l'exemple une fois donné, quelques autres, relégués dans un coin de sacristie, secoueront la poussière séculaire qui les recouvre, pour se montrer au grand jour..... Le fond noir du drap est traversé par trois bandes blanches dans la longueur et, dans la largeur, par une autre semblable qui les coupe à angles droits ; ce qui forme comme trois croix soudées ensemble. Qu'on se figure le drap placé sur le cercueil, les croix se séparent : une apparaît sur le sommet, au-dessus de la poitrine du défunt, une autre sur le flanc droit, la troisième sur le flanc gauche. Les différents os, qui s'allongent, se courbent, s'aplatissent, prennent mille formes pour rouler l'un sur l'autre ou l'un à côté de l'autre, dans la merveilleuse charpente du corps humain, se trouvent ici en grand nombre, épars sur ces croix, désarticulés, fracturés et mêlés sans ordre : crânes, vertèbres, fémurs, omoplates. C'est l'image d'un cimetière qu'on aurait mis en culture, et où çà et là se montreraient des os blanchis par le temps et brisés par la charrue. On compte une trentaine de crânes, les uns sans mâchoire inférieure, les autres entiers et supportés par les premières vertèbres. Ces derniers broient des os sous leurs dents : c'est la mort qui se venge elle-même. Dans l'intervalle qui sépare les crânes, deux mots sont écrits : MEMENTO MORI. Cette sentence funèbre est répétée jusqu'à huit fois, tandis qu'à la rigueur on eût pu se dispenser de la mettre une seule : en face de tant de ruines, apparemment, il n'était guère difficile de deviner qu'il était bon de songer à la mort. Ce que veut dire un crâne, tout le monde le sait. Au reste, comme décoration, ces lettres, tracées avec grand soin, ne sont pas d'un mauvais effet.

« En dehors des croix, sur le fond noir du drap, ressortent en jaune deux miroirs, qui reflètent l'image d'un crâne humain. Dans les fameuses danses macabres, que cette même époque du XVIe siècle se mit à sculpter et à peindre en tous lieux, non seulement sur les murailles des églises et le parchemin des livres d'heures, mais jusque dans les châteaux princiers, tout au milieu des plaisirs et des fêtes, la mort, sous la forme d'un squelette humain ou d'un cadavre écorché,

Ci gist Alexandre Lepeltier, prieur de céans, priez Dieu pour son âme. Sur une face est gravée la date de sa mort 1587 et sur l'autre les armoiries du défunt. » (*La province du Maine*, 1895, p. 118.)

1. Grâce à l'obligeance de M. Feuillard, curé de Channay (Indre et Loire), qui a bien voulu prendre la photographie de ces orfrois, je puis compléter cette description par une vignette, qui fera mieux saisir l'intérêt que présente la broderie.

vient, le sourire moqueur sur les lèvres, souffler les plus sinistres paroles aux oreilles des paisibles possesseurs de la fortune, des honneurs, de la jeunesse et des plaisirs. Un des tableaux les plus frappants est celui qui nous y montre un jeune chevalier, tout rayonnant d'une mâle beauté, courant après les plaisirs de la vie. Il précipite sa marche, insoucieux et gai ; mais tout à coup paraît devant lui, sous l'apparence d'un squelette animé, la mort à laquelle il n'a jamais songé. Épouvanté, il veut fuir, et il n'est plus temps ; la mort l'a saisi de sa main glacée et, comme pour calmer son effroi, elle l'invite par de douces paroles qui flattent sa vanité, à jeter les yeux sur le miroir qu'elle lui présente et à s'y contempler à loisir. Un instant s'est à peine écoulé que, par une transformation subite, ces joues vermeilles se décolorent, la pâleur les saisit, le souffle de la mort les a fanées ; le miroir ne renvoie plus que l'image d'un crâne hideux.

« Sur le drap mortuaire, au-dessous de chaque miroir, était une inscription dont on n'aperçoit plus que la trace. Le temps l'a effacée, mais on la devine facilement. Elle disait à notre vaniteuse nature de s'y regarder et de s'y reconnaître sous ses véritables traits. Le miroir des danses macabres est reproduit ici avec la même signification. Le champ des miroirs est de couleur noire, que rayent des hachures bleues tracées avec de la soie. Quant aux crânes et aux autres ossements, ils sont esquissés par un fil de laine noire ; des lignes tracées au pinceau indiquent le creux des orbites, les fosses nasales et toutes les parties ombrées.

« Tel est le poêle en regard duquel il serait bon d'en mettre d'autres, si l'on voulait déterminer quelles furent les décorations et les couleurs qu'ils revêtirent aux différentes époques du moyen âge. Les ouvrages liturgiques, la sculpture et la peinture sur verre et sur vélin donnent bien quelques renseignements à cet égard, mais ils sont nécessairement incomplets.

« Un dernier mot sur la date de notre drap mortuaire. Nous avons déjà dit qu'il devait être du XVIe siècle, peut-être est-il permis de préciser davantage et de le rapporter au premier tiers de ce siècle; voici comment. Ce drap provient de l'église de Folleville, qui montre avec orgueil le magnifique tombeau de Raoul de Lannoy. Ce monument, d'après des données historiques auxquelles il faut croire, n'était pas commencé en 1512, il était terminé en 1524. Le drap mortuaire lui ressemble, trait pour trait, par son mode de décoration. Sur le tombeau, tous les membres du corps humain sont semés avec profusion, depuis le crâne et les vertèbres jusqu'aux fémurs et aux tibias. Des têtes de mort y font craquer des os sous leurs dents ; des sentences funèbres s'inscrivent à côté, non pour rappeler qu'ils reprendront vie un jour et qu'ils se revêtiront de chair, mais aussi lugubres, aussi effrayantes que celle rapportée plus haut. Ici : BREVES DIES HOMINIS SUNT. Ailleurs: MORS PECCATORUM PESSIMA. Le tombeau a aussi un miroir. C'est une sirène, moitié femme et moitié poisson, qui le tient et qui s'y regarde. La sirène, captivant par son chant et séduisant par sa beauté, a le miroir en main, comme symbole de la vanité. Il ne reflète pas l'image d'un spectre et il n'est pas conçu dans la même idée que celui du drap mortuaire ; mais, quant à la forme, il lui est parfaitement semblable. Si le tombeau s'achevait en 1524, le drap mortuaire était calqué dessus vers le même temps. »

Reprenons cette description pour mieux en préciser les détails.

La date est exacte, je l'accepte volontiers. Le drap de Folleville remonte au premier tiers du XVIe siècle et celui de Thurageau au second. Les voilà donc classés chronologiquement, par comparaison.

L'art est un à la Renaissance. Il a adopté la mort comme motif de décoration et il l'a mise partout, non pas seulement à l'église, mais jusque dans les habitations et même les bijoux, à tel point que c'est une véritable monomanie, d'autant plus que cette époque fut passablement folâtre.

Les crânes dominent. Ils sont de quatre sortes : incomplets de la mâchoire inférieure, entiers, rongeant un os (la mort se dévorant elle-même!), montés sur un cou et des épaules. Parfois, ils se groupent deux à deux, mais en sens inverse, ce sont des époux que le trépas a désunis et qui ne se reconnaissent plus. Puis vient toute une jonchée de gros os, disséminés au hasard ; le squelette n'existe même plus et les os sont démontés et dispersés : c'est la ruine totale de l'individu.

La devise *Memento mori*, écrite en deux lignes,

est encore gothique : des barres séparent les panneaux comme à Thurageau.

Celle du miroir a disparu, mais Thurageau permet de la restituer sûrement : *Respice finem*, d'autant que sur une des banderoles repliées, je constate l'initiale B, qui pourrait bien être en réalité R.

Le miroir est rond, avec crochets tout autour : soutenu par deux feuilles déployées, il est exhaussé sur une tige à nœud et porté par un pied découpé en six lobes arrondis. On dirait une réminiscence du moyen âge.

Le drap de Folleville est plaqué de trois bandes verticales, traversées par une bande horizontale. *Trois* et *un* sont des nombres symboliques (1); en effet, sur le catafalque se produit l'aspect de trois croix. En 1600, le sculpteur Étienne Maderne, posant sur son cercueil la statue couchée de Ste Cécile, à Rome, exprimait par trois doigts allongés la croyance en la Trinité et, par un seul doigt redressé de l'autre main, l'Unité des trois personnes divines. A un peu plus d'un demi-siècle de distance, l'idée est la même. Les trois croix, comme à Monza et sur les cercueils mérovingiens (1), font allusion à la Trinité, en qui le défunt a cru et espéré. Sur le drap mortuaire, elles ont la même signification: la Trinité protège le défunt qui l'a invoquée à l'article de la mort (2).

Le drap funèbre a subi trois transformations, pour la couleur, comme il est facile de le constater par les miniatures des manuscrits. Aux hautes époques : il est rouge, telle est encore la couleur du pape pour le deuil liturgique ; aux XIVe et XVe siècles, il est généralement bleu. Dès le XVe, le noir commence à s'introduire, il prévaut définitivement au XVIe (3) ; mais à cette date, on l'entrecoupe de bandes blanches, surtout avec

1. On lit dans le compte-rendu de la séance des Antiquaires de l'Ouest, du 7 mars 1895 :

« Le R. P. de La Croix expose qu'à la dernière séance M. le président a signalé, dans la première livraison du *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques* de 1894, le procès-verbal de la séance du 28 mars, comme intéressant un membre de la Société, M. Alfred Richard. Le P. de La Croix pense devoir à ce sujet, fournir quelques explications. — M. Alfred Richard, archiviste de la Vienne, a lu, le 28 mars, une étude sur les tombes mérovingiennes du Poitou ; il y attirait l'attention sur certains signes dessinés sur leurs couvercles, des figures à trois branches, des espèces de tridents ; il y voyait le symbole de la Trinité, quelque chose comme une protestation contre les doctrines ariennes. Or M. de Lasteyrie estime l'explication donnée par M. Richard téméraire. Il pense qu'il est superflu de chercher un sens à des signes tracés sur des tombes, aussi superflu que de vouloir interpréter des marques de tâcheron, sur d'anciens monuments ; il faudrait au moins, d'après lui, que M. Richard citât des inscriptions mérovingiennes, faisant allusion au dogme de la Trinité. — Le R. P. de La Croix déclare qu'il partage l'opinion de M. Richard, et que M. Lièvre l'estime plausible.

« Le P. de La Croix soutient que, dans l'Ouest de la France, tous les couvercles des tombes présentent trois bandes horizontales, reliées par une bande verticale. C'est là un phénomène de sculpture qui n'existe, ni dans le nord, ni dans le centre, ni dans le midi. Comment peut-on interdire aux archéologues de le rattacher au souvenir d'une grande influence régionale ? Or, aux yeux du P. de La Croix, cette influence est celle de saint Hilaire, qui a combattu pour le dogme de la Trinité, et en qui nous devons voir un des adversaires les plus intrépides de l'Arianisme. — Le P. de La Croix s'étonne que les savants parisiens refusent aux travailleurs des provinces le droit de produire autre chose que les analyses de leurs observations ; ils écartent d'office toute interprétation donnée par ceux-là mêmes qui ont vu et touché ce dont ils parlent.

« Le R. P. de La Croix fait une dernière communication. Il a récemment assisté, à Nantes, à diverses réunions archéologiques, et suivi les fouilles pratiquées dans l'ancien cimetière de St-Similien. Il a remarqué là des couvercles de tombes, à trois bandes reliées entre elles par une traverse. Il a constaté que les dessins qui ornent les tombes sont les mêmes que dans le Poitou. Il est curieux d'apprendre que les pierres dont elles sont faites appartiennent, pour la plupart, à des calcaires du département de la Vienne ; et dans le cimetière de St-Similien, on peut reconnaître la pierre rose de Saint-Savin, la pierre de Chauvigny, la pierre de Chardonchamp, la pierre de l'ancienne carrière des Lourdines, voisine des carrières modernes de Château-Gaillard. — Le P. de La Croix conclut en disant que, vu les difficultés des transports, toutes ces pierres durent être travaillées sur place, et transportées ensuite, par radeaux, sur la Gartempe, le Clain, la Vienne et la Loire. A cette époque, les barrages n'existant pas, ces rivières étaient navigables, d'une façon continue. »

Qu'on me permette de revendiquer ce qui m'appartient en propre. J'ai été le premier en Poitou à interpréter symboliquement les trois bandes qui traversent les couvercles des tombes mérovingiennes et les *tricerio* (car ce sont bien des cierges) qui y sont figurés. Je reviendrai sur cet intéressant sujet à propos de Monza et je donnerai la seule explication naturelle qui ressort à la fois des monuments et de la liturgie.

1. Une inscription picarde de la fin du XIe siècle, porte en tête deux croix et une en pointe (*Bullet. monum.*, 1894, p. 275).

2. Le Rituel, dans l'*Ordo commendationis animæ*, a cette belle prière : « Proficiscere, anima christiana, de hoc mundo, in nomine Dei Patris omnipotentis, qui te creavit ; in nomine JESU CHRISTI, Filii Dei vivi, qui pro te passus est ; in nomine Spiritus sancti, qui in te effusus est. »

3. Un Bréviaire de Soissons, imprimé à Paris en 1533,

l'idée d'une croix (1). Le Cérémonial des évêques a condamné l'abus du blanc, de même qu'il réprouve pour les ornements sacrés les figures de la mort (1).

La mort est le but final de la vie : on le rappelle de toutes manières aux vivants, afin qu'ils ne se laissent pas surprendre et soient toujours en règle avec leur conscience. La devise *Mors peccatorum pessima* le crie très haut : elle est donc souverainement salutaire et plus précise encore que le *Memento mori* de Folleville et le *Respice finem* de Thurageau, car l'enfer est au bout, si l'on ne se convertit pas (2).

---

dans une hymne de St Vincent (Dreves, *Anal. hym.*, XIX, 271), parle de la *noire mort :*

« Nos qui tibi famulamur,
Da consortes fieri
Et extorres nigræ mortis
In die judicii. »

« La chrétienne vouée (aux premiers siècles) était couverte d'étoffes sombres, mais non pas noires ; le noir ne fut pas adopté par les chrétiens, même comme signe de deuil. — C'est à dater seulement du XVIe siècle que le noir devint la couleur du deuil. » (A. Renan, *Le costume en France*, p. 36, 168.)

1. M. Édouard écrit dans un mémoire sur *Robert d'Arbrissel et son institut :* « Au chapitre X^e des anciennes coutumes de l'abbaye de Fontevrault, j'ai remarqué des détails fort curieux sur la manière dont on ensevelissait les religieuses après leur mort. Pour plus d'exactitude, je cite le passage de ce manuscrit, daté de 1308 : « Que le « corps soit mis sur la cendre, enveloppé dans une toille « grossière, sur laquelle la prieure promènera un cierge « bénit, allumé, *a capite usque ad umbilicum ejus et a « brachio ad brachium.* » Cet usage fut abandonné vers le milieu du XVe siècle et, au lieu d'une croix de cire, formée sur le suaire de la défunte, on cousait deux palmes d'étoffe noire, en forme de croix. Ne pourrait-on pas voir dans cette ancienne pratique de l'abbaye de Fontevrault l'origine des croix tracées sur nos draps mortuaires ? » Je ne le pense pas, car l'usage de la croix, en or ou en métal, apposée sur la poitrine du défunt, est beaucoup plus ancienne que le XVe siècle.

« Pour un poisle noir et pour une grande croix blanche de satin, doublé de bougran, pour façon, XL s. t. — Plus, pour le drap mortuaire, de drap d'or, avecques une croix de toille d'argent, pour façon, XLV s. t. — Plus, pour avoir faict à seize chevaulx, à chacun une housse de velours noir, avec une croix blanche de damas blanc, qui est pour fasson, XL sols pièce ». (*Compte des obsèques de Louis I d'Orléans, duc de Longueville*, 1516).

« Deux poilles pour les mors, de fustainne noir, avec les crois blanches » (*Inv. de St-Louis des Français à Rome*, 1524, n° 49 ; *Œuv. compl.*, t. I, p. 115).

« Pour faire ung pouaille à mettre sur le corps de feu Monseigneur Guy de la Trymoille, cinq aulnes de velours noir, au pris de cent solz tournois l'aune, vallant XXV livr. Pour faire la croix à mectre sur le dit pouaille, deux aulnes de satin blanc, au pris de LX sous tournoiz l'aulne, vallant VI liv. » (*Compte de* 1558, apud *Les la Trémoille pendant cinq siècles*, t. III, p. 30).

« Coperta nova ex veluto nigro, cum cruce alba pro defunctis, data in sepultura Illmæ D. marquisiæ de Lullin. Coperta alia defunctorum ex veluto nigro, cum cruce ex satino albo. Coperta alia nigra *de trippes de velour*, cum cruce alba. Coperta alia ex camelotto nigro figurato, cum cruce alba et fimbrijs viridis coloris. Coperta alia similis, sine fimbrijs. Coperta parva nigra puerorum defunctorum, ex damasco figurato » (*Inv. de la cath. d'Aoste*, 1612, n°s 228-233).

Sur la tombe de Jean Brule et de sa femme Marguerite Guérin, à Villeron, exécutée en 1637, est figurée une représentation : le drap mortuaire noir est traversé par une croix blanche, cantonnée de quatre têtes de mort (De Guilhermy, *Inscript. du dioc. de Paris*, t. II, p. 817).

« Plus, un autre drap mortuaire de velours noir, avecq une croix de satin blanc au milieu. » (*Inv. de la cath. de Poitiers*, 1681).

Il en était de même pour les autres ornements :

« Six petits parements noirs, où il y a une croix blanche au milieu » (*Inv. de N.-D. de Châtellerault*, 1611).

« Plus, quattre chappes de velours noir, avec leur parement de satin blanc » (*Inv. de la cath. de Poitiers*, 1681).

En 1632, à Loudun (Vienne), à l'occasion de la peste, la municipalité désigna quatre hommes et quatre femmes, appelés du nom de *corbeau*, pour enterrer les morts : « Auront les marques accoutumées, asscavoir chascun une robe de treillis noir, une croix blanche devant et derrière, le baston blanc en la main, avec chascun une petite clochette pour avertir » (*Inventaire sommaire des Archives communales de Loudun*, p. 14).

1. « Omnia paramenta, tam altaris quam celebrantis et ministrorum, librorum et faldistorii, sint nigra et in his nullæ imagines mortuorum vel cruces albæ ponantur ». (Lib. II, cap. XI, n. 1).

L'*Ami du clergé* (1895, p. 158) fait cette citation :

Cavalieri, loin de condamner le rouge dans les draps mortuaires, le recommande expressément : « Il en est, « dit-il, qui tracent une croix blanche au milieu du drap « noir ; ils feraient mieux d'y en placer une rouge : *Panno « nigro, in cujus medio nonnulli efformant crucem albi « coloris*, sed satius foret si rubri coloris fieret *et in panno « insererentur adhuc mortuorum imagines, aut depingerentur flammæ ; hæc enim omnia ad pietatem erga defunctos facilius circumstantes pertrahunt* » (*Operum*, t. III, c. 18, n. 5).

Je suis très surpris de lire dans les *Ephemerides liturgicæ*, 1894, p. 706, qu'on recommande l'emploi du blanc au drap mortuaire noir : « Si feretrum cooperiatur, panni color niger sit oportet pro quibuscumque defunctis, nisi de parvulis agatur, pro quibus albus adhibendus in innocentiæ signum. Ornatus autem panni vel albi vel flavi coloris esse potest, quod et de cruce, quam in illo convenit apponi intelligitur. »

A Rome, le drap mortuaire est un drap d'or ou soie jaune, avec une large bordure noire autour, ornée de croix, de crânes et d'armoiries ; il n'y a pas de croix traversante.

2. L'inscription apposée au charnier des Innocents, à

Le tombeau et le drap de Folleville vont bien ensemble : c'est la même pensée, traduite par les mêmes expressions graphiques. L'un et l'autre nous aident à mieux comprendre le drap de Thurageau, qui malheureusement n'a gardé que deux de ses orfrois, dont l'emploi est déterminé par les orfrois correspondants de la broderie Picarde.

VI.

COMMENT expliquer la présence de cet ornement de luxe dans une simple église rurale, qui par elle-même ne pouvait avoir de telles prétentions ? La réponse est facile.

Le principal fief du pays était Abin, et il est bien probable que les seigneurs se considéraient comme patrons de l'église de Thurageau, car, aux débuts de la Renaissance, ils relevèrent le chœur, apposèrent leurs armes à la clef de voûte et accrochèrent leur chapelle au flanc méridional. Tout cela constituait ce qu'on appelait les *droits honorifiques*, non temporaires, mais permanents ; non arbitraires, mais fondés. Or ces droits incontestablement affirmés par les trois caractères précédents, se continuaient par quelques autres : la préséance, le banc, la sépulture et la litre funèbre.

Le cordon noir armorié, qui enceignait le chœur et la chapelle seigneuriale, ne se voit plus à l'intérieur, car il a été recouvert par le badigeon ; à l'extérieur, la pluie l'a lavé. Je crois distinguer, au nord, l'ouverture d'un enfeu, accompagnée d'un graphite à la lecture duquel Léon Palustre s'est vainement escrimé et qui peut se référer à la circonstance de pompeuses funérailles.

Ces deux points établis, il en résulte deux conséquences que je ne dois pas négliger ici : un drap mortuaire spécial pour la noble famille et, suivant la coutume, la fondation d'anniversaires aux jours respectifs des décès, pour la célébration des *obits*.

Je n'hésite donc pas à reporter aux Chasteigner, seigneurs de la Roche-Pozay (1) et d'Abin (2), qui prirent le nom de ces deux fiefs poitevins, la donation et l'usage du drap mortuaire historié de l'église de Thurageau.

D'après la généalogie des Chasteigner, composée par Duchesne et reproduite par Lalanne, dans son *Histoire de Châtelleraud*, t. I, pages 521 et suiv., Gui, échanson de Louis XI et Charles VIII, mourut en 1506 ; Jean III, qui fit la guerre d'Italie et fut nommé par François I, écuyer de ses écuries et grand-maître des eaux et forêts du Bourbonnais, décéda en 1567 ; François, 6e fils de Jean, mourut en 1579 ; Jean IV, qui naquit à Abin le 22 janvier 1571, porta les titres de baron de Preuilly et de la Rochepozay et épousa Diane de Fonsèque, fille de Charles, baron de Surgères ; Charles, qui naquit à Abin le 18 juin 1611, fut lieutenant du Châtelleraudais et du Loudunais.

La date de 1506 est trop reculée pour l'attribution du drap mortuaire à Gui ; celle de 1567 concorderait mieux avec le style. On peut supposer, en contrôlant l'archéologie par l'histoire, qu'il servit pour la première fois aux obsèques ou à l'obit de Jean III Chasteigner.

VII.

IL est bien probable que le drap mortuaire des seigneurs d'Abin a été confectionné en Poitou, peut-être à Poitiers, dont Thurageau n'est éloigné que de sept lieues ; plus vraisemblablement à Thouars (Deux-Sèvres), si l'on s'en rapporte aux textes contemporains. En effet, le bel ouvrage du duc de la Trémoille, *Les La Trémoille pendant cinq siècles*, révèle les noms de deux brodeurs du XVIe siècle, qui étaient attachés à la petite cour de Thouars. En 1541, pour les obsèques du vicomte François, « le brodeur de Madame, Jehan Rubeis, » reçut « X liv. » (p. 55). Dans un compte de 1577, parmi les « mises à Thouars », on inscrit : « A Pierre Ducarroy, brodeur, 46 liv. » (p. 114).

Paris, avertissait les fidèles, à la vue des ossenents accumulés, de prier pour les défunts :

« Vous, qui voyez tant d'os et testes
Ez charniers de ce cimetière,
Ne faictes pas comme les bestes
Qui s'endorment sur leur litière.
La mort nuict et jour nous esclaire
Et prend enfants, hommes et femmes,
Voicy belle exemple et matière,
Pour prier pour les pauvres âmes. »

1. « La Roche-Pozay, canton de Pleumartin. Cette petite ville, entourée de murs, était le siège d'une châtellenie, relevant anciennement de la baronnie d'Angle et, depuis le XIVe siècle, de la baronnie de Preuilly ; il y reste une tour de l'ancien château seigneurial » (Rédet, *Dictionn. topogr. du départ. de la Vienne*, p. 361).

2. « Abin, château et village, commune de Thurageau. Ancien fief relevant de la tour de Massogne » (*Ibid.*, p. 2).

VIII.

L'EXPOSITION rétrospective d'Angers, si brillamment organisée, cette année même, par les soins éclairés et intelligents de MM. de Farcy et Michel, me permet d'ajouter à cette notice quatre documents iconographiques qui vont trop bien à mon sujet pour que je les néglige ici. Ce sont : une bande de drap mortuaire, un devant d'autel, un orfroi de chasuble et un voile de calice, où se présentent simultanément les attributs funèbres déjà remarqués, tels que les larmes, les têtes de mort et le bénitier, mais auxquels s'ajoutent la crucifixion, Notre-Dame de Pitié, les flammes expiatrices et le cœur plaintif. De ces quatre objets l'un appartient au Musée diocésain ; les autres sont la propriété de M. de Farcy, qui s'est fait une spécialité de la broderie et des ornements d'église.

1. La bande, que je place en première ligne, n'existe pas en original, mais seulement en fac-simile colorié. L'identité de date et de sujet avec le débris provenant de Thurageau, que j'ai eu soin d'exposer tout à côté, pour que chacun puisse faire immédiatement un rapprochement qui s'impose, m'autorise à y reconnaître sûrement un orfroi de drap mortuaire. Sa hauteur est de 0m98 et sa largeur de 0,14. La pièce n'est plus entière et, pour la compléter, j'ai recours au filet de Fontevrault, qui suggère de placer, à la partie supérieure, la série des instruments de la Passion, peut-être même un Calvaire, comme sur une chasuble Angevine.

Sur le fond noir, se détachent en couleur plusieurs motifs qui s'étagent ainsi :

Deux larmes bleues.

Entre deux flammes jaunes, cernées de rouge, et deux larmes bleues, Notre-Dame de Pitié, adossée à la croix jaune où est resté le titre INRI, assise sur un rocher verdâtre, vêtue d'un voile bleu, d'un manteau jaune et d'une robe rose, tient étendu sur ses genoux le corps inanimé de son Fils, dont les reins sont ceints d'un linge bleuâtre ; son nimbe, comme celui du Christ, est jaune, strié d'or. La signification précise de cette composition est celle-ci : On pleure le défunt et on invoque Notre-Dame de Pitié pour qu'elle ait compassion de lui et, par ses prières, le délivre des flammes du purgatoire.

Une flamme et deux pleurs.

Encore une flamme et deux pleurs.

Un crâne de face (1), sans la mâchoire inférieure, sur un fémur posé horizontalement, et entouré d'une banderole blanche, où est écrit en lettres d'or :

· HODIE MIHI · CRAS TIBI (2).

Deux pleurs et une flamme, ce qui est l'inverse de la disposition précédente.

De nouveau deux pleurs et une flamme.

Deux pleurs.

Un bénitier en or, avec quelques parties bleues et cernées de rouge : l'anse est feuillagée, l'ouverture étroite, la panse renflée, mais aplatie et godronnée ; le nœud étroit est agrémenté d'une collerette de feuilles et le pied plat se découpe en lobes arrondis au pourtour.

Enfin deux larmes.

Cette bande, un peu moins ancienne que celle de Thurageau, me paraît attribuable à la fin du XVIe siècle, au dernier tiers.

2. Le n° 853 a été ainsi catalogué : « Moitié d'un parement d'autel, aux armes de Louise de Bourbon, abbesse de Fontevrault, orné d'inscriptions en lettres gothiques, des instruments de la Passion et de rinceaux. » La date est encore le XVIe siècle et l'ouvrage ce qu'on nomme en style du métier, un filet (3), c'est-à-dire une série de fils croisés à jour, avec dessins opaques. En haut, s'étend le frontal, ou orfroi horizontal, qu'accompagne, au-dessous, cette inscription en gothique carrée, où la donatrice demande le pardon de ses fautes, pour mériter l'admission dans le sein de Marie, au séjour de la félicité éternelle :

...**uenie** : (4)... **tene. in** *(un pleur)* **gremio. fo** *(ue)*.

1. Sous le rite Angevin, on plaçait, aux cierges des autels et du catafalque, des targes noires en carton, portant des têtes de mort et de grosses larmes blanches.

2. A Rome, aux enterrements, le corps, déposé dans la nef, est entouré, sur le sol, de grandes feuilles de papier noir, qui forment comme un tapis funèbre ; un squelette y redit cette sentence : *Hodie mihi, cras tibi.*

3. Boiste dans son *Dictionnaire universel*, donne cette définition : « Ouvrage à jour de fils noués par petits carrés, ce qui l'imite. » L'imitation est celle du filet de pêche.

4. Un raccommodage a rendu illisible le mot qui précède *tene*.

La supplique s'adresse à la Vierge de Pitié, impitoyablement coupée en deux et désignée par son monogramme en minuscule gothique, m̄a *(Maria)*. L'autre côté donnait très probablement le nom de JÉSUS, aussi en forme monogrammatique, ihs *(Jhesus)*.

Le fond, semé de larmes, est rehaussé des instruments de la Passion : la robe sans couture, les trois dés avec lesquels elle fut jouée, l'échiquier qui servit au tirage au sort, la lance, l'éponge fixée au bout d'un roseau, le coq, la colonne de la flagellation entourée de liens, deux fouets, la lanterne de la trahison au jardin des Oliviers, les trente deniers de Judas, le sépulcre et les vases à parfums des trois Maries.

A l'extrémité, l'écu de l'abbesse, découpé en pointe triangulaire, est adossé à une crosse posée en pal, dont la volute est tournée en dehors ou à senestre (1).

Louise de Bourbon continue à se recommander, maintenant et à la mort, à la Vierge Marie, protectrice de l'Ordre. Elle lui dit, à la partie inférieure du parement :

memento . mei . nūc . et . ī . morte.

Ce parement est extrêmement curieux au double point de vue liturgique et iconographique: il a en outre une réelle valeur archéologique, à caus de sa rareté. Les larmes (2) qui le parsèment en font une tenture funèbre, comme aussi la Vierge de Pitié que nous avons déjà vue sur une bande de drap mortuaire. Mais ici s'ajoutent les instruments de la Passion (1), que la Messe de saint Grégoire avait mis en si grande vogue au XVIe siècle, comme si la pieuse donatrice, élargissant l'idée du *Stabat* (2), demandait non seulement d'être transpercée, mais aussi de souffrir comme avait souffert le Christ, afin de mériter d'être associée au triomphe, après l'avoir été aux douleurs (3). Il y a là une pensée de foi qui appelle particulièrement l'attention.

3. Le catalogue inscrit en ces termes le n° 756: « Un voile de calice, orné d'un Christ et de quatre têtes de mort (XVIIe siècle). Musée diocésain. » C'est tout ce qui reste d'un ornement complet, qui comportait en outre une chasuble, une étole, un manipule, une bourse et peut-être

Venie, dans l'office des morts, s'applique à Dieu : « Deus veniæ largitor. »

Une des leçons du Petit Office porte, avec saint Jean Chrysostome : « Ut per te misericordiam invenire in die judicii et quæ reposita sunt iis qui diligunt Deum bona consequi possimus. »

1. Les héraldistes du XVIIe siècle ont vainement cherché à établir une différence essentielle entre la crosse épiscopale et la crosse abbatiale. Avant, il n'en était point question et après, on n'en tint guère compte. L'abbesse ici tourne la volute absolument comme devrait faire l'évêque seul.

2. L'office des Sept Douleurs de la sainte Vierge est particulièrement larmoyant, et l'hymne des Vêpres débute ainsi :

« O quot undis lacrymarum,
Quo dolore volvitur,
Luctuosa de cruento
Dum revulsum stipite
Cernit ulnis incubantem
Virgo Mater Filium ! »

1. L'hymne de Matines contient cette strophe :

« Heu ! sputa, alapa, verbera, vulnera,
Clavi, fel, aloe, spongia, lancea,
Sitis, spina, cruor, quam varia pium
Cor pressere tyrannide ! »

La douleur morale naît de la vue des plaies et, pour exprimer ces plaies, il est tout naturel de figurer les instruments de torture qui les ont occasionnées.

2. « Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa...
« Quæ mœrebat et dolebat
Pia mater, dum videbat
Nati pœnas inclyti.
« Quis est homo qui non fleret?...
« Pro peccatis suæ gentis
Vidit JESUM in tormentis...
« Eia, mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lugeam...
« Sancta mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide...
« Passionis fac consortem
Et plagas recolere.
« Fac me plagis vulnerari. »

3. Je reviens à l'office des Sept Douleurs, car l'art n'est souvent que la traduction de la liturgie.

« Eia, mater, obsecramus
Per tuas has lacrymas,
Filiique triste funus
Vulnerumque purpuram,
Hunc tui cordis dolorem
Conde nostris cordibus. »
(Hymne des Vêpres.)

« Deus,... concede propitius ut qui dolores ejus (Mariæ) venerando recolimus, passionis tuæ effectum felicem consequamur » *(Oraison)*.

« Maria Virgo, per virtutem tot dolorum, fac nos gaudere in regno cœlorum » *(Verset des Laudes)*.

« Regina martyrum, ora pro nobis » *(Verset des 2es Vêpres)*.

une pale. Le tissu est noir, entièrement brodé en argent, car le blanc a déjà pris le dessus. Le fond est semé de larmes, qui disent la douleur des survivants : aux quatre coins, quatre crânes sont affrontés, appuyés sur deux os en sautoir, suivant la pratique moderne. Enfin, à la partie antérieure, la croix du Sauveur, mort pour nous racheter, se dresse sur la cime verte du Calvaire. L'idée générale qui en résulte est celle-ci : la mort du Christ est pour les défunts un gage de résurrection et de vie (1).

4. Une bande, brodée sur canevas au point de tapisserie, donne probablement, dans sa mutilation, l'orfroi d'une chasuble du début du XVIIIe siècle. Le fond noir est bordé de blanc, et du haut en bas on voit se succéder : trois pleurs ; un crâne, presque de profil, sur deux os en sautoir, entre deux pleurs ; un Calvaire à quatre degrés, où la couronne d'épines s'enlace à la croix (2) ; quatre pleurs ; un cœur enflammé, marqué d'un pleur ; puis, répétant les mêmes motifs, un crâne, suivi d'un Calvaire.

1. Voici la consolante antienne du *Benedictus*, à l'office des morts : « Ego sum resurrectio et vita : qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivet, et omnis qui vivit et credit in me non morietur in æternum. »

2. Ce type de croix prend naissance au XVIe siècle avec la congrégation des Théatins (Menestrier, *La nouvelle méthode raisonnée du blason*. Paris, 1761, p. 80).

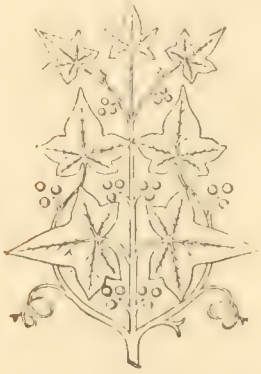
Cette répétition inutile prouve l'absence d'idées : les instruments de la Passion, complément de la croix, eussent fait meilleure figure à cette place. Nous sommes encore au règne de Louis XIV, où certain symbolisme n'est pas dédaigné. Là également la vie est opposée à la mort et la douleur qu'excite le trépas d'une personne chère est attestée par ce cœur ardent (1) qui pleure : le chagrin émeut profondément ceux que la séparation atteint cruellement et les larmes des yeux ne suffisent pas à traduire les regrets ; par une ingénieuse fiction, elles coulent du cœur qui a aimé et qui regrette le défunt, tout en cherchant en Dieu sa consolation, avivée d'espérance (2).

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. Il en est parlé dans le *Stabat :*

« Fac ut ardeat cor meum,
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam. »

2. « Absolve, quæsumus, Domine, animas famulorum famularumque tuarum et omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum, ut in resurrectionis gloria inter sanctos et electos tuos resuscitati respirent » (*Oraison du Bréviaire*).



Mélanges.

Clovis, par Godefroid Kurth, professeur à l'Université de Liége [1].

Le quatorzième centenaire du baptême de Clovis ne sera pas seulement célébré par les fêtes solennelles qui se préparent à Reims ; déjà la librairie française a consacré ce grand souvenir par deux livres, qui en seront le monument durable.

L'un est le beau recueil intitulé *La France chrétienne*, dans lequel une élite d'écrivains a retracé les divers épisodes et les moments principaux de l'existence nationale, montrant le rôle joué par la religion dans la formation, la puissance et l'unité du peuple français. Les chapitres qui le composent sont tous remarquables : quelques-uns sont de purs chefs-d'œuvre. Par la beauté typographique, l'ouvrage est digne des presses renommées de M. Firmin Didot. Seule, l'illustration laisse à désirer : le texte était assez parfait pour se passer d'images, qui ne sont pas toutes dignes de lui.

Le second ouvrage sort des presses, non moins célèbres, de M. Mame. Il est consacré à un seul héros de la grande épopée française, mais c'est celui-là même qui, en 496, inclina dans le baptistère de Reims sa tête de roi chevelu sous la main de saint Remi. La plume éloquente et l'érudition consommée du savant professeur à l'université de Liége, M. Godefroid Kurth, font revivre à nos yeux, dans ce beau livre, la figure du héros franc. Avant de montrer la valeur de l'œuvre historique, disons un mot de la parure extérieure qui l'accompagne, c'est-à-dire de l'illustration, très réussie cette fois.

Cependant, ici encore, il y aurait, selon nous, une distinction à faire. L'illustration du *Clovis* contient, en effet, deux parties, ou, si l'on veut, deux courants qui coulent à travers le livre sans se mêler. Il y a l'illustration originale et l'illustration documentaire. La première a été confiée à une pléiade de peintres distingués, et même célèbres, Luminais, Rochegrosse, Cormon, Flameng, Maignan, Guillonnet. C'est une série de compositions inspirées par divers traits de l'histoire de Clovis. Si j'osais dire toute ma pensée, j'avouerais qu'aucune ne m'a entièrement satisfait. Il est si difficile à un artiste moderne, quelque grand que soit son talent, de se refaire une âme mérovingienne ! Et, sans aller jusqu'à l'âme, il lui est si difficile de donner même une apparence de certitude archéologique au décor dans lequel il fait mouvoir ses personnages, aux vêtements dont il les habille, aux gestes, aux attitudes qu'il leur prête ! On regarde avec intérêt, on admire parfois, mais on se dit ensuite que la scène représentée ne s'est probablement point passée ainsi. Cette réflexion, dont on ne saurait se défendre, vient gâter tout le plaisir de la reconstitution laborieuse à laquelle l'artiste s'est appliqué. Je trouve beaucoup plus d'intérêt dans l'illustration documentaire, qui fait au milieu des pages concurrence à l'illustration hors texte. Elle est fort intelligemment comprise. Édifices antiques, palais, portes, aqueducs, tombeaux, statues, idoles, bustes d'empereurs, monnaies, antiquités franques, armes, bijoux, sépultures, exemples d'écriture mérovingienne, édifices du moyen âge ayant rapport à quelqu'un des souvenirs rappelés dans le récit, reproductions de miniatures, d'estampes, de tapisseries, qui nous montrent quelle idée nos pères, à diverses époques, se sont faite des épisodes où Clovis est mêlé, tout cela forme un ensemble propre à réjouir l'intelligence non moins que le regard, et vraiment fort instructif.

On me pardonnera de m'être ainsi étendu sur les côtés accessoires de cette belle publication. Ce qui serait un hors-d'œuvre ailleurs m'a semblé à sa place dans une revue à qui n'est étranger rien de ce qui touche aux arts. J'ai hâte d'arriver à l'œuvre propre de M. Kurth, c'est-à-dire à l'histoire de Clovis.

Le premier livre forme une véritable introduction, comprenant trois chapitres : *La Belgique romaine*, — *les Francs en Germanie*, — *les Francs en Belgique*. Je ne saurais les analyser en détail : on me permettra seulement de dire quelques mots de celui auquel mes études préférées m'ont donné des raisons particulières de m'intéresser.

1. Tours, Mame, 1896, un volume grand in-8°, de 629 pages, illustré.

C'est un tableau rapide et vivant de la Gaule-Belgique, c'est-à-dire de la partie du territoire gaulois comprise entre la Somme et le Rhin, pays de forêts, de campagnes désertes que coupent çà et là de fertiles vallées, et où rayonnent, comme des foyers brillants allumés au milieu de vastes solitudes, des villes telles que Reims, Cologne, Trèves. La splendeur de ces cités est encore attestée par de belles ruines, ou même par des édifices restés debout, qui peuvent rivaliser avec ce que Rome a produit de plus parfait dans les contrées méridionales de l'Empire. Au quatrième siècle, cependant, les Barbares ont déjà passé plusieurs fois par ces régions à demi romanisées : tantôt ils les ont traversées comme un torrent dévastateur ; tantôt, devenus colons, ils se sont laissés attacher par les empereurs à la glèbe désertée par les indigènes. A la fin du quatrième siècle, on entend encore, dans les cités du nord de la Gaule, le bruit des marteaux qui s'abattent sur le marbre ou l'airain, et des métiers qui tissent des étoffes renommées : mais depuis longtemps déjà il faut faire venir le blé de Bretagne : le doigt glacé de la mort s'est posé sur toute cette prospérité apparente, qui s'évanouira comme un décor. « La civilisation romaine, a dit un saint solitaire, ne sera pas détruite par les Barbares ; elle séchera sur pied. » La prédiction ne s'accomplit pas à la lettre, car les Barbares hâtèrent certainement la destruction d'un état de choses qui sans eux eût été voué à une lente décadence, peut-être même eût pu recevoir de circonstances plus favorables un regain de vie. Mais, au moment où s'achève le quatrième siècle, la vie semble manquer partout aux cadres chaque jour plus vides de la civilisation romaine. « Un tombeau d'Arlon, — écrit M. Kurth, — a résumé la poésie de cet éternel adieu dans une image pleine de grâce mélancolique. Un jeune homme portant un enfant apparaît à droite et à gauche du monument ; d'un côté, l'enfant qu'il tient dans ses bras et qu'il regarde en face, est couronné de fleurs ; de l'autre, l'enfant repose sur l'épaule du jeune homme, qui se retourne pour jeter sur lui un regard attristé. Entre les deux figures se lit cette inscription, d'une poignante simplicité :

AVE SEXTI IVCVNDE
VALE SEXTI IVCVNDE

Cette tombe, oubliée dans une petite ville, raconte l'histoire de la félicité romaine en Gaule. Elle y fut douce et rapide comme la vie éphémère de l'enfant : on en savoura le parfum pendant un jour, puis vinrent les orages, et les fleurs de la civilisation périrent au milieu de catastrophes qui semblaient annoncer la fin de l'univers. »

Le livre II se compose de quatre chapitres : *l'Eglise des Gaules*, — *Clodion*, — *Mérovée*, — *Childéric*. Les pages consacrées à l'Église des Gaules sont inspirées par cette sagacité de critique et cette modération de jugement que M. Kurth sait allier au brillant coloris de son style. On peut s'enthousiasmer pour un sujet, le traiter avec éloquence, et cependant être aussi maître de sa pensée et aussi bien renseigné sur les sources que l'érudit le plus sec et le plus hérissé. Le nord de la Gaule a tout reçu de la Gaule méridionale, le christianisme comme le reste. De Lyon, où elle avait fait une première étape, la foi s'est répandue vers le nord et l'ouest, suivant les voies romaines et s'établissant dans les villes. A quelle époque? Les dates font le plus souvent défaut, et l'épigraphie elle-même est muette pour ces régions : mais de ce fait que le culte des divinités orientales, Isis, Mithra, avait pénétré de bonne heure dans la Belgique et la Germanie romaines, M. Kurth conclut, non sans vraisemblance, que la religion du Christ dut atteindre vers le même temps ces lointaines régions. On n'a, du reste, d'attestation sûre que pour les deux Germanies, nommées par saint Irénée parmi les contrées que la lumière de l'Évangile avait déjà visitées de son temps. Quant à l'organisation de ces chrétientés primitives, tout indique que le nombre des diocèses fut très inférieur à celui des cités, fort clairsemées elles-mêmes dans ces régions. A l'origine, les Églises y furent probablement établies dans les seules métropoles ou chefs-lieux des provinces. « Plus favorisées de la circulation, dit M. Kurth, contenant une population plus dense et remuées par un plus grand nombre d'affaires et d'idées, les métropoles durent naturellement devancer leurs cités dans la connaissance de l'Évangile. La première forme sous laquelle se présente à nous l'organisation de l'Église dans le nord de la Gaule, c'est donc celle de diocèses immenses, grands comme des pays

entiers, dont les sièges sont à Reims, à Trèves, à Cologne, et qui embrassent les deux Belgiques et la deuxième Germanie. Cette rareté des sièges épiscopaux, opposée à leur prodigieuse multiplicité en Italie, en Afrique et en Orient, est un des caractères distinctifs du régime ecclésiastique de l'Occident : il a été signalé au quatrième siècle par un écrivain bien informé (Théodore de Mopsueste), quoique à cette époque il fût déjà beaucoup moins accentué que dans les trois premiers. Les légendes elles-mêmes ont gardé le souvenir lointain de cet âge en quelque sorte préhistorique de l'Église des Gaules : elles nous montrent un seul évêque présidant aux trois sièges de Trèves, de Cologne et de Tongres, et Soissons rattaché avec d'autres cités encore à une chrétienté unique dont le centre est à Reims. Ce sont là tous les renseignements qu'on peut emprunter aux légendes ; il serait dangereux de les interroger sur des dates et sur des faits précis. »

M. Kurth esquisse ensuite à grands traits l'histoire des sièges épiscopaux, plus nombreux et mieux connus au quatrième siècle, passe en revue les conciles dans lesquels ils furent représentés, et rappelle les principaux événements religieux dont ils ont été les témoins. Mais il fait observer que, jusqu'à la fin du quatrième siècle, et longtemps encore après, le mouvement évangélique fut, en Gaule, ordinairement concentré dans les villes. Celles-ci étaient en grande partie chrétiennes, quand autour d'elles les campagnes pratiquaient encore le paganisme. Si un tel spectacle nous est donné par les contrées du centre de la France, combien plus le retrouvera-t-on dans les solitudes incultes de l'Ardenne et de la Campine? Le paganisme rural commence à être entamé par les prédications de saint Martin : M. Kurth recherche les traces laissées par l'infatigable voyageur dans les paroisses du nord-est. Il rappelle aussi les missions envoyées par l'évêque de Rouen, saint Victrice, jusqu'aux extrémités septentrionales de la Gaule-Belgique. Ce chapitre est à lire avec soin : il complète heureusement, sans les contredire, les pages pleines de science et de verve que M. l'abbé Duchesne, dans *la France chrétienne*, a consacrées aux origines religieuses de notre pays.

On me permettra de passer plus vite sur les chapitres qui suivent. Par eux nous entrons dans le vif du sujet, nous faisons connaissance avec les ancêtres de Clovis, et nous nous acheminons, aux lueurs farouches de l'histoire barbare, jusqu'au berceau du vrai fondateur de la nation française. Le livre III est consacré tout entier à celui-ci. Voici les titres des chapitres qui le composent ; rien, on le sait, n'est éloquent comme la table des matières d'un ouvrage bien fait : *Les débuts de Clovis et la conquête de la Gaule romaine*, — *Nouvelles conquêtes*, — *Mariage de Clovis*, — *La conversion de Clovis*, — *Le baptême de Clovis*, — *La guerre de Burgondie*, — *Clovis attendu en Aquitaine*, — *La conquête de l'Aquitaine*, — *La guerre de Provence*, — *L'annexion du royaume des Ripuaires*, — *Le concile d'Orléans*, — *Clovis et l'Église*, — *Derniers jours et mort de Clovis*, — *Conclusion*.

Je n'affirme pas qu'un lecteur nourri de Grégoire de Tours et de Frédégaire, ou ayant simplement appris l'histoire des origines françaises dans les livres courants, n'éprouve pas, en suivant chacun de ces chapitres avec l'intérêt passionné qu'ils inspirent, quelque désappointement. Il retrouvera bien l'épisode célèbre du vase de Soissons (traduit hors texte par une bien mauvaise composition de M. Guillonnet, où le soldat franc a l'air d'un Peau-Rouge), mais que d'anecdotes connues il cherchera en vain ! La mort tragique de Chararic et de son fils, le roi boiteux Sigebert tué par son fils Chloderic, et Chloderic par les messagers de Clovis, l'assassinat de tous les parents de ce dernier l'un après l'autre, les lamentations du héros se plaignant ensuite d'être resté seul de sa famille, tout cela a disparu. Il n'est pas jusqu'à l'idylle barbare du mariage de Clovis et de Clotilde qui ne s'évanouisse : plus de faux pèlerin, apportant en cachette à la princesse trop bien gardée l'anneau de fiançailles du roi franc, plus de cavaliers envoyés par Gondebaud à la poursuite de sa nièce, plus de représailles exercées par l'ordre de celle-ci sur les campagnes qu'elle traverse : mais un mariage de convenance, comme sont ordinairement les mariages royaux, précédé de négociations régulières entre souverains amis. Seuls le grand fait de la conversion de Clovis, le baptême du héros franc à Reims, surnagent, comme des réalités historiques, dans cet océan de légendes. La conversion et le baptême de Clovis sont attestés, non seulement par le

récit plus ou moins sûr des annalistes, mais encore par des pièces contemporaines, telles que la lettre que l'évêque de Vienne, saint Avit, adressa peu de temps après au roi. Ses relations avec saint Remi ressortent également de la correspondance de ce dernier : dans une de ses lettres, il console Clovis de la mort de sa sœur, avec un véritable accent de paternité chrétienne ; dans une autre, en réponse aux évêques de Sens, de Paris et d'Auxerre, il parle de Clovis comme « du prédicateur et du défenseur de la foi, maître du pays, gardien de la patrie, triomphateur des nations ». Cette définition par saint Remi du caractère et du rôle de Clovis mérite d'être retenue, et pourrait servir de résumé à tout l'ouvrage que lui consacre M. Kurth. Quant aux détails légendaires sur la personne, le caractère et les actes du roi, dont nous savons seulement deux choses : il se fit chrétien, il fit de la plus grande partie de la Gaule son royaume, et de ce royaume un État catholique, — M. Kurth a montré que la plupart des anecdotes qui le concernent procèdent du vieux fond épique, qui, transmis de bouche en bouche, forme toute la littérature primitive des peuples barbares. Dégager de la trame historique ces éléments ajoutés, qui la couvrent comme une légère et pittoresque broderie, c'est proprement l'œuvre de la critique. Elle est faite de main de maître dans ce livre, mais elle avait été annoncée dans un premier ouvrage de M. Kurth, qui donne, pour ainsi dire, la clef de la méthode appliquée ici : l'*Histoire poétique des Mérovingiens* (1). Nous ne saurions trop en conseiller l'étude aux lecteurs du *Clovis :* l'un des livres est comme la préparation et l'introduction nécessaire de l'autre.

Le *Clovis* se termine par un long appendice sur les sources (p. 589-615) : Chroniques, — Vies de Saints, — loi Salique, — Lettres, — Diplômes de Clovis, — Documents apocryphes, qui est un modèle de dissertation érudite. Les archéologues liront avec beaucoup d'intérêt la note qu'y a jointe M. Demaison sur le lieu du baptême de Clovis ; elle se résume ainsi : « Clovis, selon toute vraisemblance, a reçu le baptême dans un baptistère attenant à la cathédrale qui existait de son temps et que saint Nicaise, évêque de Reims de 400 à 407, avait bâtie en l'honneur de la sainte Vierge. On peut supposer d'une façon générale que l'emplacement du baptistère était compris dans les limites de la cathédrale actuelle, qui a embrassé dans sa vaste étendue tout l'espace occupé par l'ancienne cathédrale et par une partie des constructions voisines. On n'en saura jamais plus, à moins que les fouilles ne nous procurent une découverte imprévue, sur laquelle, à vrai dire, nous n'osons fonder trop d'espérance. »

Paul ALLARD.

1. Un vol. in-8° de 552 pages ; Paris, Bruxelles et Leipzig, 1893.

Croix du XVe siècle conservée à Rostoff (Russie).

LORS de notre visite dans la vieille ville de Rostoff (1), située dans le gouvernement d'Yaroslav, nous avons visité le palais, transformé en Musée des antiquités ecclésiastiques, sous la bienveillante direction de M. Chiakoff, qui en est à la fois le fondateur bien inspiré et le directeur zélé. Parmi les objets d'art contenus dans la salle blanche, nous avons surtout admiré une croix sépulcrale sculptée dans la pierre, et remontant au XVe siècle.

Rostoff fut une des deux vieilles cités de Sousdalie, émules, au XIIIe siècle, de Wladimir. La croix de Rostoff, dont nous parlons, date de l'époque où cette ville perdit sa puissance et son indépendance.

Le monument que nous allons étudier a été mentionné en 1886 dans le journal *Le Pèlerin russe* et dans le *Guide au Musée des antiquités de Rostoff*.

Enfin, récemment, M. A. Oriéchnikoff, le savant conservateur du Musée historique de Moscou, lui a consacré quelques pages (2). Nous emprunterons à cet auteur les documents de cette notice.

L'église en bois, dite de la Résurrection, démolie vers l'année 1814, possédait la croix en question qui fut transportée dans l'église de Jean le Clément. De là elle passa au Musée.

Elle mesure 1 archine, 3 verschoks, c'est-à-dire : 0 mètres 84 centimètres, 3 millimètres de hauteur.

1. Rostoff Véliki (la vieille) pour la distinguer de la ville plus moderne de Rostoff sur le Don.

2. Notes et nouvelles archéologiques. *Bulletin de la Société Impériale archéologique de Moscou*, 1894. N° 1.

Comme les lecteurs peuvent le remarquer dans la gravure ci-jointe, la croix est ornée de figures en relief très soigneusement sculptées et encadrées d'une bordure faisant saillie.

Le milieu est occupé par un crucifix. A droite, la Ste Vierge se tient debout suivie d'une sainte femme portant des aromates ; à gauche, St Jean l'Évangéliste suivi de Joseph d'Arimathie. Plus bas, au pied du crucifix, on voit deux soldats revêtus de cuirasses, coiffés de casques pointus et chaussés de bottes montantes. Il est évident que le sculpteur les a représentés équipés comme l'étaient les soldats russes de son époque.

L'un d'eux perce le côté du Christ, et l'autre lui présente l'éponge imbibée de fiel. Le crucifix repose sur une base triangulaire au milieu de laquelle se distingue le crâne d'Adam. Un chérubin, la tête enveloppée de ses ailes, surmonte chacun des bras de la croix, au-dessus de laquelle planent les archanges Michel et Gabriel, dont les noms nous sont indiqués par l'inscription.

Tout à fait au sommet, un arc figure sans doute la voûte céleste. Ici un autel supporte la croix, le roseau et la lance. De chaque côté deux anges agenouillés encensent les emblèmes de la Rédemption. Sous l'arc, deux cercles encadrent des figures humaines représentant la lune et le soleil.

Vers la base du monument, chacun dans un compartiment, nous voyons deux saints, sans doute les patrons du défunt.

D'un côté, le prophète Élie tenant de la main droite un couteau et de la gauche un rouleau sur lequel est inscrit : « Je crois en Dieu. » De l'autre côté, le diacre Étienne portant un encensoir.

L'inscription placée dans la partie inférieure du monument se compose de lettres gravées avec soin et art. Au contraire, l'exécution des autres inscriptions qui accompagnent les personnages laisse beaucoup à désirer. Il est certain que celles-ci ne sont pas de la même main.

Voici la traduction de la grande épitaphe en caractères slavons inscrite sur 20 lignes.

« En l'an 6967, mois de novembre 7, le jour de l'anniversaire des 33 martyrs de Mélece, du vivant du grand prince Vassili Wassiliévitch de toute la Russie, et du grand prince Jean Vassiliévitch, du métropolite Jonas de toute la Russie, du prince Vladimir Ivanovitch (1) de Rostoff et de son frère, de l'archevêque Théodose de Rostoff ; est décédé Élie Stépanovitch (2), fils du diacre de Rostoff et le grand pécheur Étienne, son père, mit cette

Croix du XVe siècle conservée a Rostoff (Russie)

croix sur la tombe de son fils. Pour honorer sa mémoire il donna à l'église de la Grande Résurrection, deux villages Volkovo avec Trisorline et Lobkovo avec Lissitzine et de ces villages il

1. Fils de Jean.
2. Fils d'Étienne.

donna au prêtre ainsi qu'au diacre la moitié de la récolte et aux moines l'autre moitié ; de plus 10 roubles au prêtre et 4 roubles au diacre de la dite église. Il commanda à son beau-frère Jean Dmitriévitch, à Alexis Poliéktovitch et à son fils Roman de veiller sur ces biens donnés à l'église de la Résurrection. Ceux qui aspireront à prendre ces villages appartenant à la maison de la Résurrection, ou à les acheter ou à les vendre, je plaiderai contre eux devant JÉSUS-CHRIST même ; chaque samedi, deux prêtres doivent chanter et toute notre parenté doit se souvenir de mon fils. »

D'après l'inscription, la mort d'Élie, pour lequel fut érigé le monument, indiquée par l'année 6967 de la création du monde, 7 novembre, correspond à l'an 1458 de notre ère.

Presque tous les personnages mentionnés dans l'inscription portent des noms historiques.

D'abord Vassili Vassiliévitch (dit le Sombre) et son fils Jean Vassiliévitch (le futur Jean III). Ce dernier est *désigné* sous le nom de Grand Prince, car, dès 1450 étant co-régnant, son père l'avait ainsi nommé. Ensuite les princes de Rostoff Wladimir Andréiévitch et son frère. — Puis Théodose, sacré en 1454 archevêque de Rostoff, qui devait, en 1461, être appelé à succéder à Jonas comme métropolite de Moscou. Wladimir Andréiévitch fut un des derniers princes de Rostoff, de son vivant cet apanage fut vendu au grand prince de Moscou. C'est en effet en 1474 que la vente définitive et intégrale de la principauté de Rostoff fut faite à Jean III, Grand Prince de Moscou.

Quant au diacre Étienne, il est certain qu'il était un homme riche et qu'il occupait une haute situation. La somme qu'il donna en souvenir de son fils était une somme considérable pour ce temps-là. D'après les calculs, 20 roubles à la fin du XVe siècle représenteraient 2,600 roubles.

On connaît, sous le règne de Vassili le Sombre, un diacre Étienne dont le nom figure dans le message adressé au roi de Pologne Casimir IV par le métropolite Jonas, alors que celui-ci apparaît comme médiateur entre les deux souverains. En 1450, le diacre Étienne fut envoyé auprès du roi Casimir pour traiter personnellement.

En 1446, le Grand Prince Vassili le Sombre (l'Aveugle) avait eu les yeux crevés par Chémiaka (1), son plus redoutable ennemi. Celui-ci, vaincu, mourut empoisonné.

Le diacre Étienne ne serait pas étranger à cet événement. Il est raconté qu'en 1453 le même diacre Étienne, surnommé alors « le barbu », très instruit dans la connaissance des chroniques, fut envoyé de Moscou à Novgorod et qu'il insinua à Jean Kotoff, Boyard de Chémiaka, de faire donner à ce prince, par son cuisinier, du poison dans quelque aliment. Celui-ci servit une poule empoisonnée, et Chémiaka, qui en mangea, mourut.

Ce même diacre, sous le règne de Jean III (dit le Grand), accompagna en 1471 le grand prince pendant sa campagne contre Novgorod. La chronique le désigna alors comme diacre de la Grande Princesse Marie Yaroslavna. Il ressort de ces documents, que le diacre Étienne avait la réputation d'un connaisseur de chroniques, qu'il était un personnage haut placé ; qu'il n'était pas un diacre des princes de Rostoff, mais possesseur de biens dans leur Principauté et attaché à la grande princesse de Moscou.

La croix à laquelle nous avons consacré ces quelques lignes offre donc un intérêt archéologique, artistique et historique.

Baron J. DE BAYE,
membre de la Société des antiquaires de France.

Le Samedi-Saint à Florence.

LE peuple de Florence, les patriciens, les princes de la famille des Médicis ont eu à diverses reprises le désir de posséder dans la cité le Saint-Sépulcre ou tout au moins sa représentation exacte.

La première pensée de ce vœu remonte au XIe siècle ; le souvenir en est resté vivace jusqu'à nos jours, grâce à une fête qui est célébrée chaque année le Samedi-Saint.

En 1467, l'opulent et généreux Giovanni Ruccellai, évidemment inspiré par ce souvenir, voulut posséder la reproduction du tombeau du Christ dans l'église San-Pancrazio, voisine de

1. Chémiaka et Vassili le Louche étaient fils de George Dmitriévitch, prince de Roussa et de Zvénigorod, oncle de Vassili l'Aveugle et son compétiteur au titre de g^d prince de Moscou.

son palais. Ruccellai était un marchand dont la famille s'était enrichie dans le commerce et l'industrie ; une des spécialités de la maison était la fabrication des couleurs tirées du tournesol, *oricello;* du nom de la plante on fit le nom de la famille *Ruccellai* restée populaire à Florence, toujours reconnaissante envers ceux qui embellissent la cité. Giovanni Ruccellai compte en effet au premier rang de ces citoyens qui, poussés par la dévotion et aussi par l'amour-propre, dépensèrent avec joie une partie de leur fortune en constructions monumentales, civiles et religieuses aujourd'hui encore la gloire de la cité. Seul, de ses deniers, il fit élever par son ami et architecte Léon Battista Alberti, la façade de l'église Santa Maria Novella, et vraiment on ne peut lui reprocher d'y avoir gravé son nom et les voiles gonflées, un des emblèmes adoptés par sa famille (1).

Puis il demanda à Alberti de construire un simulacre du Saint-Sépulcre et à cet effet il embarqua une mission, sur un navire spécialement affrété, pour prendre à Jérusalem, les mesures exactes du tombeau. Alberti suivit les mesures mais fit un monument de fantaisie dans le style du XVe siècle.

La chapelle de San-Pancrazio n'est ouverte que quelques jours dans l'année et donne lieu alors à un pèlerinage assez suivi ; cependant la difficulté de la visiter lui a fait perdre une popularité grande jadis mais à présent en fait plus nominale que réelle.

Le dernier projet de la translation du Saint Sépulcre à Florence, est du commencement du XVIIe siècle. Quoique l'époque ne soit pas éloignée on peut admettre qu'il s'est formé sur ce sujet une sorte de légende très flatteuse, je le reconnais, pour les Médicis et pour le peuple de Florence. On répète en effet ici que la Chapelle des Princes, de la basilique de Saint-Laurent, devait renfermer le tombeau du Rédempteur. Par quels moyens les Médicis auraient-ils pu réaliser une entreprise absolument chimérique ? On raconte que la pensée en fut donnée au grand-duc Ferdinand Ier, par l'émir Fakreddin, de passage à Florence en 1604 ; cet homme, qui

Le Char du Samedi-Saint à Florence.

1. L'exemple donné par Ruccellai à Santa-Maria Novella a été suivi de notre temps. M. Sloane, de nationalité anglaise, a pourvu aux frais de la façade de Santa-Croce. En 1857, le Pape Pie IX avait posé la première pierre de cette décoration qui a coûté 500,000 francs.

se prétendait un descendant de Godefroy de Bouillon, avait les Ottomans en haine profonde ; s'il y a quelque chose d'exact dans ce récit, on peut attribuer à cette haine, l'idée de l'émir ; il est vrai qu'en 1604 les fondations de la Chapelle des Princes n'étaient pas posées, mais le projet était à l'étude depuis 1581.

Cette Chapelle des Princes eût été digne d'un semblable honneur. Elle n'est pas à mon sens appréciée à sa valeur. Quoique gâtée par un malencontreux plafond en opposition absolue avec le style général, elle est d'une somptuosité funèbre, et d'une grandeur lugubre qui saisit et impressionne ; le choix des marbres de tons rabattus qui en forment le revêtement complet, les lignes architecturales droites et hautes invitent au recueillement et imposent le respect ; je crois que, même dans les époques plus glorieuses pour l'art, rien ne peut lui être comparé comme enceinte sépulcrale.

Mais si Florence n'a pu réaliser le vœu de posséder le Saint-Sépulcre ou seulement sa reproduction exacte, elle conserve avec un soin religieux et patriotique à la fois, un fragment du tombeau sacré.

Ce fragment a son histoire et a donné naissance à la fête du *Scoppio del Carro ;* je vais raconter l'histoire telle que je l'ai lue dans les petits écrits qui se vendent sur la voie publique le jour de la fête et décrire la cérémonie telle que je l'ai vue plusieurs fois.

A l'époque de la première croisade, une troupe de jeunes Florentins se joignit à Godefroy de Bouillon ; parmi eux se trouvait Pazzino de la famille des Pazzi, déjà en renom alors et qui depuis acquit une triste célébrité (1).

Pazzino était brave, il s'illustra à l'assaut de Jérusalem en plantant le premier la bannière chrétienne sur les remparts. Il était enthousiaste et voulut rapporter dans sa patrie un trophée, le plus beau de tous, le tombeau du Christ. L'idée était généreuse mais impraticable, et Pazzino le comprit lorsqu'il fut en présence du Saint-Sépulcre ; alors, pris de colère, il oublie la sainteté du sanctuaire, tire son épée et en frappe le tombeau ; sous les coups un fragment de la pierre se détache, et Pazzino s'en empare. Les musulmans sont prévenus, ils commencent par mettre à mort le gardien, puis ils recherchent Pazzino.

Le Florentin prend la fuite avec sa précieuse relique et monte à cheval ; mais comprenant qu'il sera gagné de vitesse, il fait déferrer son cheval et poser les fers à rebours ; trompés par les empreintes, les musulmans suivent une piste opposée à la route prise par le fugitif, et Pazzino leur échappe.

De retour à Florence, Pazzino dei Pazzi confie la relique à l'église San Biagio ; elle y est restée jusqu'à l'incendie de ce temple, puis elle fut déposée à l'église des Saints-Apôtres, fondée, selon la légende, par Charlemagne ; c'est là qu'elle se trouve encore.

Le Samedi-Saint, le fragment de pierre sert à allumer le feu sacré.

L'événement fit grand bruit dans Florence, et le Magistrat prit un décret pour en perpétuer le souvenir par une fête nationale. Il commanda au menuisier Andréa du pont de la Carraia un grand char avec une inscription.

Ce char sera transporté tous les Samedis-Saints sur la place Notre-Dame des Fleurs ; il sera traîné par quatre bœufs blancs, ornés de lauriers, de fleurs et de rubans ; il assistera à la messe avec une colombe ; l'oiseau fera détonner les bombardes de notre Commune en l'honneur de la Religion et de Pazzino dei Pazzi. Celui qui fera à ce char des dégâts ou des choses irrespectueuses recevra cinq coups de corde.

La cérémonie a toujours eu lieu depuis le onzième siècle ; le char a été renouvelé plusieurs fois, mais le modèle est resté celui du menuisier Andréa.

La reproduction que nous en donnons me dispense de le décrire ; il est peint en noir et porte au sommet une girandole et une couronne murale en mémoire de la récompense décernée à Pazzino par Godefroy de Bouillon le jour de l'assaut de Jérusalem ; sur ses flancs sont figurés la fleur de lis de Florence et l'écusson des Pazzi aux dauphins flanqués de vases à feux allumés, allusion à l'usage qui se fait du fragment ; la charpente est garnie de cordons d'artifices, de grenades et de bombes.

Le matin du Samedi-Saint, on fait au *Carro* une dernière toilette, on le sort de la remise qui lui est spécialement affectée par le Municipe dans

1. Voir la *Revue de l'Art chrétien*, livraison de Janvier 1896.

un quartier éloigné. On attelle les quatre bœufs blancs choisis parmi les plus beaux de la superbe race toscane ; ils sont propres, parés selon le décret du XIIe siècle, l'élégant lis, *giglio*, de Florence entre les cornes. Le cortège se met lentement en marche précédé par une escouade de gardes municipaux à cheval en grande tenue et suivi d'une foule qui grossit à mesure. Avant le commencement de la messe, le *Carro* est en position sur la place du Dôme en face de la porte majeure. On le rattache alors au chœur de l'église au moyen d'un fil de fer au bout duquel se trouve une pièce d'artifice en forme d'oiseau, c'est la colombe, *Colombina*, visée dans le décret. Depuis longtemps le peuple a envahi les abords du Dôme ; les paysans surtout abondent, car la légende veut que si le *Scoppio*, l'explosion, réussit, la récolte sera bonne ; les femmes se tiennent de préférence dans l'intérieur du temple, elles ont avec elles leurs enfants et les ont en partie dépouillés de leurs vêtements ; en rangs serrés elles se placent le long du fil de fer.

A midi sonnant, le prêtre entonne le *Gloria in excelsis*, et met le feu à la *Colombina*. Les cloches du campanille de Giotto s'agitent, les soixante églises de Florence font chorus ; la *Colombina* prend sa course sur le fil conducteur en lançant des gerbes d'artifice, les femmes élèvent leurs enfants, persuadées que si une étincelle atteint ces pauvres petits, ils viendront bien. La *Colombina* franchit le seuil du Dôme ; l'anxiété est grande : fera-t-elle éclater les bombardes de la Commune ?

Oui, elle s'engage franchement dans le *Carro* et communique le feu à la machine. Les détonnations éclatent successivement, c'est une canonnade de champ de bataille. Le peuple applaudit et crie bravo avec frénésie. Tout le monde est content, sauf les pigeons, qui, ici comme à Venise, nichent dans le Dôme ; épouvantés par ce vacarme insolite, ils s'enfuient à tire d'aile avec des cris plaintifs, et le peuple, qui les aime, les prend en compassion.

Lorsque la fumée est dissipée, le cortège se remet en marche et le *Carro* est amené devant le palais *Quaratesi*, superbe édifice construit pour la famille Pazzi, vers 1470, sur les plans de Brunelesco ; là les détonnations recommencent en l'honneur de la prouesse de Pazzino.

Telle est cette fête du *Scoppio del Carro*, populaire entre toutes ; elle est vraiment très belle et émouvante. Malgré le scepticisme de notre temps, on sent palpiter dans la foule l'esprit du décret du XIIe siècle ; en instituant une cérémonie pour rendre hommage à la fois à la Religion et à la Patrie, ce Magistrat, élu par le peuple, a compris que dans une race bien née, ces deux nobles sentiments sont à jamais inséparables.

GERSPACH.

Florence, mars 1896.

Découvertes récentes de peintures religieuses en Italie et restaurations.

NOUS continuons à enregistrer les découvertes de cette nature (voir la *Revue de l'Art chrétien*, cinquième série, 1895).

Vérone. — Ancienne église *San Giovanni della Bevarara.*

La *Madone et l'Enfant.*

Crucifixiom, chœur d'anges au sommet de la croix, la *Madone* et *saint Jean l'Évangéliste*, les archanges *Michel* et *Gabriel ;* monogramme du Christ et fragments d'inscriptions, XIVe siècle.

Palazzo della Ragione.

La *Madone et l'Enfant.* La fresque est accompagnée du mot PIXIT, mais le nom du peintre est effacé. On a pu reconstituer le millésime MCCLXXVI.

Pavie.

Église de Pancarana nell' Oltrepo.

Trois fresques.

Le *Baptême du Christ.*

La *Madone et l'Enfant.*

L'*Annonciation*,

La première peinture est signée :

1506 Bernardinus de Rubeis pinxit XX juni.

C'est la traduction en latin du nom de Bernardino de Rossi.

Ravenne. — D'importants travaux vont être exécutés dans les édifices religieux de Ravenne.

L'église des *SS. Nazario et Celso*, mausolée de Galla Placidia, sera complètement isolée, Ve siècle.

Des consolidations et des restaurations seront faites au baptistère *San Giovanni in Fonte*, Ve siècle, à *San Giovanni Evangelista*, Ve siècle, à *San Vitale*, VIe siècle et à *Santa Maria in Porto fuori*, XIe siècle.

Ces monuments renferment de précieuses mosaïques et des fresques de Giotto et de ses élèves.

Florence. — La lanterne de la coupole de l'église San Spirito de Florence vient d'être refaite d'après les dessins de Brunellesco ; elle avait été très abîmée par le tremblement de terre du mois de mai 1895.

Le célèbre architecte avait fourni les plans de l'église en 1433, et les travaux étaient en cours lorsqu'en 1471, un incendie détruisit tout. L'incendie avait été allumé par un feu d'artifice représentant la Descente du Saint-Esprit ; ce feu fut donné pendant les fêtes organisées à Florence pour le duc de Milan, Jean Galéas Visconti. L'église fut reconstruite de 1471 à 1481, mais Brunellesco était mort en 1446. Depuis lors la lanterne avait été rétablie plusieurs fois ; mais non dans le style du maître.

Le Municipe de Florence a pris cette fois le parti fort sage et très rationnel de reprendre les dessins du grand artiste auquel la cité doit Notre-Dame des Fleurs, des portiques et des palais dont elle est justement fière et qui ont inauguré dans l'architecture une voie nouvelle.

GERSPACH.

Florence, mars 1896.

Un grand peintre russe contemporain.

Victor Vasnetzoff.

OUS empruntons au *Journal des Arts*, l'intéressant article qui suit, dû à la plume de M. P. Marmottan, sur un sujet traité naguère dans une conférence de M. le baron de Baye, dont nous parlons plus bas (1).

Il s'agit de l'un des maîtres de l'école de peinture contemporaine russe, Victor Vasnetzoff (1). L'étude consacrée à cet artiste (2) apporte des idées nouvelles sur l'esthétique d'un peuple que trop peu de critiques français ont étudiée jusqu'ici. Dès ses débuts, l'auteur, élargissant son sujet, fait par exemple ressortir avec abondance et clarté le caractère propre aux tendances de la jeune école des peintres d'histoire en Russie. Il insiste sur la nature contemplative, inhérente au tempérament de la race slave, à la fois attachée à la double influence du sang et des milieux, éprise non moins des types nationaux et de la pensée religieuse, si volontiers associée là-bas, comme l'on sait, aux actes de la vie publique et privée.

En étudiant de près les photogravures des tableaux de Vasnetzoff, dont M. de Baye a orné sa notice, on est frappé de la justesse de ces observations générales. Malgré qu'il ait fait des séjours en France et en Italie pour se perfectionner dans la technique, Vasnetzoff est revenu avant tout à ses sujets de prédilection, c'est-à-dire à ceux puisés dans les milieux purement russes.

Ses concitoyens, fiers de l'envergure de son talent, n'ont pas tardé à le distinguer et à lui confier des commandes importantes pour les monuments. Ce sont de vastes morceaux de peinture historique ou religieuse, destinés à évoquer dans l'âme d'un peuple, toute une synthèse résumant la vie des ancêtres et leurs enseignements moraux. Cette donnée, si éloignée de la vulgarité, a trouvé en Vasnetzoff un traducteur élevé. Les légendes lointaines des temps préhistoriques, la vie des hommes de l'âge de pierre, qu'il fut chargé de représenter sur les murs des salles du musée impérial historique de Moscou, ne l'ont pas en effet trouvé inférieur au sujet, malgré son côté abstrait. Sa féconde imagination, nourrie de lectures solides, lui a même fait trouver pour ces fresques de Moscou, une originalité propre pleine de charme, un sens très soutenu du mouvement des êtres d'alors, de leurs vertus courageuses et de leur civilisation encore sauvage. L'artiste a matérialisé des scènes brutales, par exemple, en une forme

1. Voir la *Bibliographie*.

1. Victor Vasnetzoff, né en 1848, à Lopialo (gouvernement de Viat-ka).

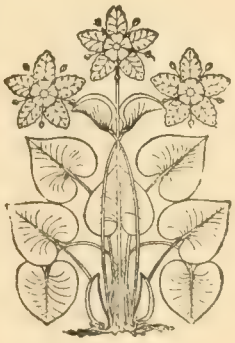
2. *L'œuvre de Victor Vanetzoff devant l'école moderne de peinture en Russie*, par M. le baron de Baye. Reims, imprimerie N. Monce, 1895, in-8°.

souvent heureuse s'adaptant merveilleusement à la conception que la science nous en a donnée. Sur ce terrain délicat il a fait preuve de grandes qualités d'arrangement, et de profondeur. Cette partie de son œuvre qu'on voit à Moscou, est considérable.

Mais, c'est surtout comme peintre religieux que Vasnetzoff se révèle supérieur entre tous ; dans son pays, fils de prêtre, il a interprété en poète ému et en croyant, inspiré souvent jusqu'au sublime, les grandes scènes de la légende chrétienne. Ses fresques de la cathédrale de Saint-Wladimir à Kief suffiraient à le classer parmi les premiers sujets de l'école contemporaine russe. L'influence des milieux a ici opéré l'effet que nous signalions plus haut. Kief est la ville sacro-sainte de l'Empire, la capitale mystique, le berceau de la foi orthodoxe. Il semble que le talent de l'artiste s'y soit encore surpassé. Dans son coloris chaud et la recherche d'un naturalisme sain mêlé à l'idéalisme, Vasnetzoff a réalisé son rêve. Il a revêtu des gammes et des tonalités riches qu'il doit aux Byzantins — et il leur doit beaucoup — la parure convenable pour ses héros. L'Orient ne désavouerait pas sa *Grande Madone*, ni sa *Communion*, bien qu'ils soient peints par un homme du Nord, et qu'il y ait mis son empreinte franchement septentrionale dans les visages. A les juger sur les gravures, ses *Prophètes*, ses *Pères de l'église universelle* et de l'*église russe*, sont pleins de réminiscences au sentiment hiératique et d'une austérité saisissante. Le souci des visées décoratives qui l'étreint le ramène ici au style russe par excellence, c'est-à-dire à la riche ordonnance des Byzantins. Tout en remettant à l'esprit certaines miniatures des XIIe et XIIIe siècles, ces pages magistrales pleines de détails, archaïques, sont pourtant *elles-mêmes* et originales, à les étudier de près. L'artiste y marie ses souvenirs à la dose du naturalisme qu'il juge nécessaire, et ses fresques, ainsi conçues, dégagent un don de séduction réelle, dont on ne peut se défendre. On les admire à l'église de Kief, dans l'abside et sur les murs latéraux ; elles sont de grandes dimensions. Seule, celle de la tribune qui a pour sujet : *Adam et Eve*, nous paraît moins emprunter à la mémoire du passé et d'un sentiment tout à fait moderne. Il est vrai que le peintre ici n'avait pas à se préoccuper des costumes. Mentionnons encore son *Saint Alexandre Newsky*, sa *Sainte Marie-Madeleine*, la *Sainte Olga*, etc., nous y reconnaîtrons la fidélité déjà signalée des types moscovites, l'exactitude des vêtements et l'absence de tout anachronisme, indice du réel savoir.

En terminant, remercions l'auteur de la notice sur Vasnetzoff. Après l'avoir lue, chacun souscrira sans réticence à son jugement, que « Vasnetzoff est le meilleur et le plus éloquent interprète de l'âme russe ».

Paul MARMOTTAN.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 29 novembre 1895.* — M. le duc Loubat fait hommage d'un volume intitulé *Peintures murales de Mitla* (en allemand) par M. le Dr Seler de Berlin. Ces peintures, exécutées en rouge sur fond blanc révèlent, d'après M. Seler, de fort curieux détails sur les idées qu'avaient du respect des morts les auteurs de cette œuvre, les Mistèques et Zapothogues, qui n'appartiendraient pas à la souche mexicaine proprement dite.

Séance du 6 décembre. — M. Héron de Villefosse communique, de la part de M. le commandant Demaeght, une inscription trouvée dans les ruines d'Altava (la Moricière) et se rapportant à un événement de la grande insurrection des Maures qui éclata, vers 253, en Mauritanie et ne se termina qu'en 260.

M. Maspero espérait trouver, dans des scarabées et objets égyptiens découverts à Eleusis pendant les fouilles opérées dans ce pays par la Société archéologique d'Athènes, des documents d'une certaine antiquité appuyant les idées de M. Foucart, son confrère. L'examen de ces objets a fait voir au savant égyptologue que tous sont d'époque ptolémaïque ; ce sont des amulettes de petite taille en faveur auprès des dévots vers l'époque gréco-romaine. On ne peut donc les invoquer à l'appui de la théorie de M. Foucart.

Séance du 13 décembre. — M. Barbier de Meynard communique des extraits du rapport de M. Max Van Berchem, de Genève, sur l'exploration épigraphique de la Syrie septentrionale faite par lui en 1895. Avec les textes qu'il avait recueillis antérieurement, M. Van Berchem possède près de 1,500 inscriptions, pour la plupart historiques. — M. Clermont-Ganneau signale ensuite la fructueuse tournée épigraphique que vient de faire également un membre de notre école d'Athènes, M. Fossey, dans la région du Djôlan et du Djedour ; tout en étudiant plus spécialement l'épigraphie grecque, M. Fossey n'a pas négligé l'épigraphie arabe, et ses carnets contiennent la copie d'une soixantaine de vieilles inscriptions coufiques. — M. Clermont-Ganneau étudie ensuite deux nouvelles inscriptions palmyréniennes, dont les reproductions viennent d'être envoyées par M. Chédiac, chargé d'une mission archéologique en Syrie. — M. Abel Lefranc entretient ensuite l'Académie de la découverte qu'il a faite, dans un des manuscrits de la Bibliothèque nationale, du recueil des dernières poésies de la reine Marguerite de Navarre, fille de Henri II, l'auteur charmant de l'*Heptaméron* et des *Marguerites.*

Séance du 20 décembre. — M. Berger communique à l'Académie un rapport détaillé de M. le capitaine Hélo, sur ses fouilles à Collo en 1893 et 1894. Il y a découvert toute une nécropole, dont les tombes les plus anciennes remontent à la fin de la période punique ; les autres sont de l'époque numide. Ces tombes, taillées dans la fente de la montagne, n'ont ni escalier ni cheminée. Parmi les vases trouvés, plusieurs sont des vases anthropoïdes très analogues aux poteries de Rhodes. Jusqu'aux dernières découvertes du Père Delattre, on n'en avait rencontré que deux en Afrique, qui sont au Musée de Constantine.

M. Foucart lit une note de M. Nicole, de Genève, sur un ensemble de soixante papyrus trouvés en 1893 dans le Fayoum, appartenant à la correspondance de Flavius Abinnius.

Séance du 27 décembre. — M. Héron de Villefosse annonce que le Musée du Louvre vient de faire l'acquisition de la boîte à osselets en bronze, ornée d'un buste de femme voilée, que M. W. Helbig, associé étranger, avait présentée à la Compagnie dans l'une des séances du mois d'octobre dernier (1).

Séance du 3 janvier 1896. — M. Clermont-Ganneau continue la lecture de son mémoire sur les inscriptions récemment découvertes en Syrie, concernant le calendrier palmyrénien.

Séance du 10 janvier. — M. Clermont-Ganneau communique de nouvelles observations sur le même sujet.

M. Hamy communique un journal que lui adresse M. Leroy sur un voyage qu'il a entrepris entre El-Alia et Biskra par l'Oued Itel et le Djellal. Celui-ci a découvert aux sources de l'Oued Itel les restes d'une citadelle romaine qui couvrait le passage entre les deux vallées. Il a également trouvé dans la même région les vestiges d'une ancienne ville berbère, désignée dans les légendes arabes sous le nom de Rammada-el-Kommadi, avec des tombeaux reproduisant sur une petite échelle le Medracen et des chambres funéraires en pierre comparables à celles dont Duverrier a donné le dessin.

Ouvrages offerts à l'Académie : Monographie de l'église abbatiale de Preuilly-sur-Glaise, en Touraine, monument intéressant du XIIe siècle, par l'abbé Picardat ; *La Nécropole juive de Carthage*, par le P. Delattre ; le *Catalogue descriptif des manuscrits sanscrits du collège de Calcutta*, par Hrishikesa Sastri ; *Les sculptures d'Olympie*

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 40.

conservées au Louvre, mémoire de M. Étienne Michon, donnant l'historique des fouilles entreprises en 1829 par l'expédition de Morée et disculpant le Louvre des critiques injustes qui lui ont été adressées au sujet de la perte de quelques fragments apportés sous la Restauration.

Séance du 17 janvier. — M. Clermont-Ganneau termine sa communication sur les inscriptions palmyréniennes, et soumet ensuite des notes sommaires sur divers points d'archéologie orientale.

M. Sénart communique une note de M. A. Foucher, chargé par l'Académie d'une mission archéologique dans l'Inde, sur les fresques découvertes dans une anfractuosité du roc de Sigiriya (Ceylan), et dont une copie se trouve actuellement au Musée de Colombo. Ces peintures, admirablement conservées, remontent au temps de Kacyapa le Parricide, dont l'histoire est racontée dans les chapitres XXXVIII et XXXIX du Mahavamso et qui, après son crime, s'était retiré dans ce repaire. Elles dateraient donc de la seconde moitié du Ve siècle de notre ère. D'après les photographies, on peut se faire une idée assez précise des personnages qui y sont représentés. Ce sont des femmes, isolées ou groupées, et vues à mi-corps ; dix sont blanches, ce sont les reines cinghalaises ; trois sont de couleur foncée, ce sont des suivantes tamoules. Toutes ces reines, richement parées, tiennent à la main des fleurs ; le plus souvent des lotus roses, comme pour une offrande. Ces peintures prouvent d'une façon décisive l'existence au Ve siècle d'une école de peinture florissante dans l'Ile de Ceylan. Ensuite elles jettent un jour curieux sur l'histoire de l'art indien. M. Foucher relève, à ce propos, les ressemblances qu'il y a entre les fresques de Sigiriya et celles des grottes célèbres d'Ajanta, au nord-est de Bombay, c'est-à-dire à cinq cents lieues de Ceylan.

M. Croiset donne lecture du rapport, adressé par M. Homolle, directeur de l'école française d'Athènes, au ministre de l'instruction publique, sur les fouilles de Delphes. M. G. Marcel, conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale, adresse une notice sur quelques cartes relatives au royaume de Siam. M. Saglio offre, au nom de M. E. Molinier, le catalogue des Ivoires qui appartiennent à son département.

Séance du 24 janvier. — Le P. Ch. de Smedt, correspondant étranger, offre à l'Académie, au nom de la Société des Bollandistes, trois volumes qu'elle vient de publier. Ce sont : 1° *Bibliotheca graeca ;* 2° *Catalogus codicum hagiographicorum graecorum bibliothecae nationalis parisiensis*, où tous les manuscrits hagiographiques grecs de notre Bibliothèque nationale sont décrits et analysés, avec mention, lorsqu'il y a lieu, des numéros correspondants de la *Bibliotheca hagiographica ;* 3° *De Codicibus Johannis Gielemans.*

Séance du 7 février. — M. E. Müntz communique, de la part de M. Maxe-Werly, une notice sur le séjour à Bar-le-Duc d'un sculpteur et médailleur italien célèbre, Pierre de Milan. Cet artiste, identique, d'après l'hypothèse de M. de la Tour, à l'architecte Pietro da Milano, qui dirigea, à partir de 1458, la construction de l'arc de Castelnuovo (Naples), est surtout connu par ses médailles du roi René et de son gendre, le comte Ferry de Vaudemont. D'après les documents découverts par M. Maxe-Werly, Pierre de Milan suivit le roi René dans le Barrois et se fixa en 1463 à Bar-le-Duc. C'est là, selon toute vraisemblance, qu'il modela la médaille de Marguerite d'Anjou, reine d'Angleterre. Il sculpta en outre, pour l'église Saint-Maxe, les « ymages et mistères de la Magdeleine de Baume » et, pour la salle neuve du château, un bas-relief en pierre où il « entailla des chiens », motif qui se retrouve, mais avec la date de 1575, dans un bas-relief conservé encore de nos jours à Bar-le-Duc. Ces deux ouvrages semblent avoir disparu depuis longtemps, mais le fait de l'apparition d'un artiste ultramontain en Lorraine, dans le second tiers du XVe siècle, offre un intérêt tout particulier. Désormais, grâce à M. Maxe-Werly, le nom de Pierre de Milan doit être inscrit à côté de celui de Francesco da Laurana parmi les maîtres italiens qui ont préparé l'avènement de la Renaissance dans notre pays.

Le R. P. Delattre écrit les résultats des nouvelles fouilles de Carthage : vingt-sept tombes ont été ouvertes ; le mobilier qu'on y a trouvé est sensiblement le même que précédemment ; pourtant dans l'une d'elles, découverte le 31 janvier, on a trouvé intactes, cinq figurines en terre cuite : elles sont coloriées et ont la forme de momies.

M. Sal. Reinach s'occupe d'un très beau vase à figures rouges, rehaussé de dorure, découvert en 1894 sur l'acropole de Rhodes, et essaie d'établir que ce vase a été peint à Athènes, vers 510 avant JÉSUS-CHRIST. Le sujet est la naissance du jeune Ploutos, dieu de la richesse, présenté à Déméter, sa mère, par la Terre, sous les yeux d'une assemblée de dieux et de Triptolème.

Séance du 14 février. — M. E. Guimet fait une communication sur l'*Isis romaine*, dont le culte a été répandu, beaucoup plus qu'on ne le croit, dans l'Europe antique et à Rome même (1).

1. Cette Isis n'était pas l'antique déesse du temps des Pharaons. La politique des Ptolémées les poussait [illegible] des divinités de la Grèce et des dieux de l'Égypte. De là, le culte alexandrin des Isis Vénus, Isis Déméter, etc. Les Romains voulurent avoir l'Isis pure, philosophique et mystérieuse. Ils firent venir

M. Müntz fait une communication sur les tiares du pape Jules II. Aux XVe et XVIe siècles, l'histoire des tiares est intimement liée à celle des finances pontificales ; on se rappelle que le pape Calixte III vendit toutes ses pierreries, en 1456, pour en consacrer le produit à une nouvelle croisade. Parfois les tiares étaient engagées chez les prêteurs d'argent, les Laurent de Médicis, Augustin Chigi, et autres fastueux banquiers de l'époque. La richesse des tiares allait croissant, d'âge en âge : si la tiare d'Eugène IV représentait, rien que pour les pierreries, une valeur de 38,000 florins d'or (au moins 2 millions de francs), celle de Paul II valait, d'après les uns, 120,000, d'après les autres 180,000 florins (de 6 à 9 millions). Elle était si lourde qu'un grave historien — Platina — attribue à son poids la mort subite du pape. Plus précieuse encore était une des tiares de Jules II : elle avait coûté plus de 200,000 florins (une dizaine de millions). L'histoire des tiares de Jules II, reconstituée par M. Müntz d'après les documents conservés dans les archives romaines, abonde en épisodes piquants ; rien ne peint mieux le caractère de ce pontife, fougueux et fantasque. Tantôt, il déclare à Michel-Ange qu'il ne dépensera plus un liard, ni en petites ni en grosses pierres (c'est-à-dire ni en joyaux ni en bâtisse) ; tantôt, il débourse, sans sourciller, 3,000 florins pour un seul rubis. A peu de mois d'intervalle, il commande une tiare nouvelle et met en gage la tiare de Paul II. Puis c'est sa réponse à son maître de cérémonie : « J'ai fait faire cette tiare pour la porter quand il me plaira et non quand il te plaira. » Parmi les tiares de Jules II, la plus célèbre était celle qu'il avait commandée en 1509-1510 à l'éminent sculpteur, médailleur, orfèvre et joaillier milanais Caradosso. Les contemporains se sont extasiés sur sa richesse, non moins que sur l'art merveilleux avec lequel les gemmes étaient groupées et assemblées.

Ce chef-d'œuvre d'orfévrerie et de joaillerie demeura intact dans le Trésor pontifical jusqu'en 1789, époque à laquelle Pie VI la fit démonter pour lui donner une forme plus élégante. Tout souvenir en semblait irrévocablement perdu lorsque M. Müntz en découvrit une reproduction ancienne dans un lot de gravures. Cette estampe, que M. Müntz place sous les yeux de l'Académie, reproduit, avec toute la précision désirable, l'objet illustré par le double souvenir de Jules II et de Caradosso.

M. Clermont-Ganneau explique et commente, d'après des reproductions faites par M. F. Son, quatre inscriptions romaines gravées sur trois colonnes milliaires récemment découvertes sur les bords du Barada, l'ancien Chrysorrhoas, qui arrose Damas. L'une est au nom de l'empereur Hadrien ; les trois autres sont au nom de l'empereur Constantin et de ses trois fils associés à l'empire, Constantin II, Constance et Constant.

M. Héron de Villefosse donne lecture d'une lettre de M. Gauthier, annonçant la découverte à Mandeure (Doubs), d'une borne milliaire ; puis il présente les photographies des statuettes puniques que le P. Delattre avait signalées dans sa dernière lettre.— M. Delisle offre en hommage *Deux documents danois*, étude de M. Hans Olrik.

Séance du 21 février. — M. Heuzey annonce que le sultan Abdul-Hamid vient de faire remettre à notre ambassadeur M. Cambon, comme don gracieux au Musée du Louvre, le vase d'argent de Tello, pièce d'argenterie chaldéenne de la plus haute antiquité et l'un des premiers exemples connus de gravure sur métal. C'est une jarre élégante, faite en argent battu au marteau et montée sur quatre pieds de cuivre ; l'ensemble mesure 35 cent. M. Heuzey y a retrouvé, sous une couche de chlorure, une décoration de figures incisées au trait, génisses, lions, cerfs, bouquetins, et quatre aigles héraldiques à têtes de carnassiers. Ce vase, découvert en 1888 par M. de Sarzec sur l'emplacement de l'ancienne ville de Sirpoula, a été remis au gouvernement turc en vertu du règlement des fouilles. — M. Clermont-Ganneau présente et explique une petite « intaille » récemment entrée au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale. Malgré son exiguité (16 millimètres) ce monument est d'un grand intérêt. C'est un cachet en pierre dure, d'origine israélite, dont la date peut être fixée au VIe siècle avant notre ère. Il est percé d'outre en outre, de façon à permettre de le porter suspendu à un cordon ou monté en bague. Sur l'une des faces est gravé un *uræus* à quatre ailes, emprunté à la symbolique égyptienne, au-dessous, en caractères de forme phénicienne appartenant au vieil alphabet israélite, on lit deux noms hébreux signifiant l'un « que Jéhovah soit compatissant », le second « l'œuvre de Jéhovah ». — M. Hamy a recherché dans les archives du Muséum d'histoire naturelle les documents qui pouvaient se trouver dans ce dépôt et qui seraient relatifs à la célèbre émeraude du pape Jules II, dont M. Eug. Müntz a parlé incidemment à la dernière séance de l'Académie. Cette pierre a bien figuré dans les collections du Muséum de 1798 à 1805 ; mais à cette dernière date, elle a été montée, par ordre de l'empereur Napoléon Ier, sur la tiare qu'il offrait au pape Pie VII. Il résulte de ces documents que l'émeraude de Jules II, après avoir été utili-

des missionnaires de l'Égypte et, alors, on créa une Isis latine représentée par une prêtresse. Puis des artistes italiens portèrent en Égypte les figurations romaines, et l'on peut trouver côte à côte l'Isis pharaonique, l'Isis ptolémaïque et l'Isis italique.

sée par Grégoire XIII, ornait la tiare de Pie VI, quand elle fut saisie, en 1798, par les commissaires du Gouvernement français.

M. Eug. Müntz fait une communication sur un sculpteur dalmate à Rome, à Pesth et à Ancône (1471-1509), Jean de Trau, artiste d'un talent considérable et cependant peu connu. Les historiens d'art ne savaient de lui jusqu'ici qu'une chose, c'est qu'il prit part à l'exécution du mausolée du pape Paul II (mort en 1471), aujourd'hui conservé dans les grottes du Vatican, et sculpta de sa main la belle figure de l'*Espérance*, dont on peut voir un moulage au Musée du Trocadéro. Grâce à des documents d'origine slave, communiqués par M. L. Léger, M. Müntz a pu compléter la biographie de ce maître : Jean Dalmata, après avoir travaillé à Rome, se rendit en Hongrie et devint le principal collaborateur du roi Mathias Corvin dans la décoration des édifices élevés à Pesth. Après la mort de ce souverain si ardent et si libéral, l'artiste retourna en Italie et exécuta, en 1509, pour la cathédrale d'Ancône, un mausolée qui existe encore. Son nom, trop longtemps ignoré, mérite de prendre place parmi ceux des plus habiles représentants de la première Renaissance.

M. Sal. Reinach lit un mémoire sur une statue d'Hécate, par Menestrate, que Pline signale au temple de Diane, à Éphèse.

Sociétés des antiquaires de France. — *Séance du 28 janvier 1896.* — M. le marquis de Vasselot fait une communication sur deux œuvres, l'une inédite, l'autre peu connue, du sculpteur bourguignon Antoine le Moiturier. La première se trouve à Saint-Antoine de Vienne, la seconde dans l'église Saint-Pierre, à Avignon.

M. l'abbé Bouillet entretient la Société des différents manuscrits du Livre des miracles de sainte Foy dont il prépare une édition critique.

M. Ulysse Robert communique le fac-simile de l'épitaphe funéraire du prêtre Folcuin, trouvée à Saint-Julien d'Angers, et qui remonte au IXe ou au Xe siècle.

M. Boutroue communique à la Société une série d'icones russes en cuivre, de l'époque d'Ivan le Terrible (1533-1564) ; il insiste sur le caractère italien de ces icones et rappelle que de nombreux artistes italiens sont allés travailler en Russie au XVIe siècle.

Séance du 5 février 1896. — M. le baron de Baye rend compte des fouilles qu'il a fait exécuter dans la nécropole d'Ananino, sur les bords de la Kama, non loin de la petite ville d'Elabouga.

M. l'abbé Thédenat lit au nom de M. Jules Toutain une étude sur les ruines d'une grande exploitation agricole de l'époque romaine, située auprès de Chemtou (Tunisie). La population de ce centre était plus romanisée que la plupart des bourgs indigènes du même genre.

M. le commandant Mowat fait une communication sur des antiquités qu'avait rassemblées le roi Stanislas, duc de Lorraine, et qui se trouvent aujourd'hui perdues. Il signale en particulier une dédicace à Mercure Iovantucarus.

M. Michon entretient la Société d'une inscription en mosaïque de Medeba (Syrie), de l'époque de Justinien, qui offre de frappantes analogies avec celle de la mosaïque de Kabi-Hiram, rapportée au Louvre par M. Renan.

Séance du 26 février 1896. — M. Blanchet présente à la Société une statuette gallo-romaine en bronze, trouvée à la Bressy, près Velleron (Vaucluse) : elle figure un paysan du IIIe ou du IVe siècle de notre ère, vêtu d'une tunique à manches courtes et d'un mantelet avec capuchon.

M. Babelon communique une liste de poids en plomb, en pierre lithographique et en os, trouvés par le R. P. Delattre dans des tombeaux puniques de Carthage. Ces poids se rattachent au système pondéral des Égyptiens, et sont d'un grand intérêt pour la métrologie des monnaies de Carthage.

M. Durrieu fait une communication sur l'enlumineur Jean Pinchon, qui a travaillé à Rouen pour le cardinal d'Amboise et à Amiens pour la confection d'un livre très luxueux destiné à être offert à Louise de Savoie.

Séance du 4 mars. — M. Michon entretient la Société d'une inscription fausse conservée au Musée du Louvre et qui porte une dédicace à un certain L. Ruffinus. Deux variétés de cette épitaphe sont conservées, l'une au Musée Vivenel à Compiègne, l'autre au Musée Kircher, à Rome. — M. Cagnat signale une inscription, celle-ci authentique, du Musée Vivenel, de Compiègne, qui mentionne un enfant naturel, ainsi que l'indique la mention *spuri silæ.* — M. Héron de Villefosse signale des lampes romaines et quelques menues antiquités trouvées par M. Baron, libraire à Narbonne. — M. l'abbé Beurlier fait une communication pour démontrer que saint Paul, venant à Athènes prêcher un dieu inconnu, n'a point parlé devant le tribunal appelé l'Aréopage, mais, au contraire, qu'il a fait une conférence devant tous les Athéniens qui ont bien voulu l'entendre, dans un lieu préparé tout exprès pour des colloques de ce genre, sur la colline voisine d'Athènes et qu'on appelait aussi l'Aréopage.

Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc. — *Séance du 4 décembre 1894.* — M. le Président fait passer sous les yeux des membres l'empreinte d'un sceau du XIIIe siècle à la légende : SIGILLUM CAPITULI SANCTE MARIE DE VIRTUTO. La Vierge y est représentée debout, couronnée, tenant sur le bras gauche l'enfant JÉSUS, et une pomme de la main droite. Dans le champ : AVE MAR. et deux fleurs de lys. Cette pièce, d'une exécution artistique et d'un style remarquable, faisait partie de la collection Julien Greau.

M. L. Maxe-Werly communique une *Lettre écrite de Nancy à M. le Chevalier de..... à Dijon*, et datée de 1753. L'auteur inconnu raconte fort agréablement une visite qu'il fit à Commercy, à la Cour du roi Stanislas. Il décrit soigneusement les magnificences du château, alors dans toute sa splendeur, et note en quelques traits malicieux ses impressions sur les personnages qui entourent le monarque polonais, en particulier sur les dames de la Cour (1).

Lecture est ensuite donnée des rapports faits sur les résultats des concours.

VIe CONCOURS *sur un sujet intéressant le Barrois ;* cinq envois.

Ier PRIX, décerné à M. l'abbé Jules Renard, aumônier du monastère (2) des Dames Dominicaines, à Bar-le-Duc, pour son travail intitulé *Le Château de Bar-le-Duc autrefois et aujourd'hui.*

2e PRIX : deux prix supplémentaires, attribués *ex æquo*, d'une part à M. Labourasse, à Troyon, pour sa monographie intitulée : *Troyon : Histoire et statistique*, et, d'autre part, à M. Prudhomme (Meuse), pour sa *Monographie de la commune de Contrisson.*

Mention honorable à M. Cordonnier, pour sa *Monographie de la commune de Mont-devant-Sassey.*

Séance du 8 janvier 1896. — Dans une courte note sur l'*Ancien hôtel Prudhomme à la Ville-Haute de Bar-le-Duc*, le Cte E. Fourier de Bacourt indique comme ayant été l'habitation de Jean Prudhomme, receveur général du Barrois, dans la première moitié du XVIe siècle, une maison de la Ville-Haute, sise à l'intersection des rues Chavée et des Grangettes, bien remarquable aujourd'hui encore sous son manteau de misère par les consoles surmontées de dais gracieusement sculptés qui décorent l'une des façades.

Deux monuments relatifs à la *famille Jannel dans le département de la Meuse* ont suggéré à M. Léon Germain quelques observations que M. Dannreuther transmet à la Société. Il s'agit d'une « taque » de foyer signalée à Waly et à Senard par M. Maxe-Werly et d'un fragment de monument funéraire en marbre blanc appartenant à M. Maronnier, de Bar-le-Duc, et précédemment à M. Oudet, conservateur du Musée de cette ville. Les armoiries de ces deux pièces, curieuses en raison de la couronne murale qui les surmonte et d'une devise *(Patria salva, Galas in fuga)* relative à la défense de Saint-Jean-de-Losne en 1636, appartiennent à une famille de Bourgogne, les Jannel.

Commission des Antiquités de la Côte d'Or. — La communication suivante a été faite par M. E. Metman.

Plusieurs églises de la Haute-Marne, à absides carrées, présentent dans le mur du fond, en général du côté de l'épître et à la hauteur de la tablette des fenêtres, c'est-à-dire, plus haut que ne pourrait atteindre directement le regard d'un homme de taille moyenne, une ouverture caractéristique. Elle est pratiquée dans une seule et large pierre, circulaire, du diamètre de 0m20 à 0m30 et communique de l'intérieur à l'extérieur. Quelquefois on y retrouve la trace d'un meneau curviligne ; en l'état, elle est protégée par des barres de fer formant étoile et rivées au centre. Cette disposition se rencontre notamment dans les églises de Bourbonne-les-Bains, commencement du XIIIe siècle, Saint-Vallier, Aubigny, etc. A Bourbonne, avant une restauration récente, l'ouverture communiquait avec une armoire intérieure pratiquée dans l'épaisseur de la muraille. Ce fait semble donc exclure l'idée d'une ouverture destinée à projeter au dehors un rayon de la lampe du sanctuaire, les fenêtres suffisaient d'ailleurs pour cela ; quant à y voir un moyen d'établir une sorte de communication mystique entre les Saintes Espèces et les fidèles, il faut, semble-t-il, y renoncer, puisque l'armoire aux Saintes Espèces était toujours placée du côté de l'évangile. Était-ce alors pour celle des Saintes Huiles ?

On a proposé d'y voir une sorte de retrait pour une lampe des morts projetant sa lueur sur le cimetière ; mais dans plusieurs des églises où cette disposition a été remarquée, le cimetière n'a jamais été de ce côté.

On serait tenté de voir ici un moyen d'aération générale ou particulière. Mais dans ce dernier cas quelles substances, offrandes ou autres, auraient-elles nécessité un tel soin ?

Les souvenirs locaux et les traditions ecclésiastiques n'ont rien appris sur la raison d'être de ces ouvertures ou regards. Les auteurs consultés

1. Cette lettre vient d'être imprimée dans l'*Annuaire départemental de la Meuse* pour 1896, par M. Cl. Bonnabelle.

2. Cette expression est impropre : les Dominicaines sont des *Sœurs* et non des Moniales.

Moléon, dans ses *Voyages liturgiques de France*, J.-B. Thiers, Viollet-le-Duc l'ont été en vain.

Cette disposition serait-elle particulière au pays langrois ? A-t-elle été constatée ailleurs ? Quelqu'érudit collaborateur ou lecteur de la *Revue de l'Art chrétien* pourrait-il donner des renseignements à ce sujet ?

H. CHABEUF.

Depuis la communication ci-dessus, M. Metman a appris, grâce à l'obligeance de différentes personnes, l'existence de plusieurs autres ouvertures de la même famille. Il en existerait notamment dans les églises de Pouilly (Haute-Marne), Brochon et Serrigny (Côte-d'Or).

On fera remarquer que dans ces deux dernières églises, les ouvertures sont pratiquées du côté de l'Evangile. Celle de Serrigny est fermée par un grillage en fer à mailles carrées ; la pierre porte en outre des armoiries non encore déterminées, une date, 1540, et aux quatre angles des médaillons circulaires renfermant les noms et les emblèmes gravés des quatre Évangélistes.

Du reste aucun renseignement précis sur la destination de ces ouvertures ; à noter cependant une nouvelle hypothèse mais peu conciliable avec l'élévation souvent assez grande que présentait ces ouvertures au-dessus du sol : elles auraient eu pour but de permettre aux lépreux d'adorer le Saint-Sacrement exposé à l'intérieur de l'église.

H. C.

Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais. — La Commission, ayant décidé de célébrer le cinquantenaire de son institution, organise une *Exposition rétrospective des Arts et Monuments* de la région. Elle sera ouverte à Arras, du 14 mai au 14 juin 1896, et comprendra des vitraux et mosaïques, statues et reliefs, sculpture et gravure sur pierre, bois ou ivoire, médailles, camées, sceaux, monnaies, ciselures, nielles ; émaillerie, orfévrerie, bijoux ; poteries, faïences, porcelaines, biscuits et terres cuites, céramique de pavement et de revêtement ; bahuts et tous meubles sculptés, incrustés ou en marqueterie ; cuirs de tentures, tapisseries ; vêtements civils et ecclésiastiques, étoffes, broderies, dentelles ; armures, armes, outils et ustensiles ; manuscrits et livres précieux, etc.

Société d'archéologie lorraine et Musée historique lorrain. — Parmi les travaux intéressants et très variés que renferme le *Journal* (année 1895), quatre se rapportent plus spécialement à l'archéologie religieuse.

Léon Germain, *Le glaive de justice du Musée lorrain et l'évangile selon saint Jean.* Ce glaive faisait partie de la collection Dumont, à Saint-Mihiel, mais doit provenir d'Allemagne. Le commencement de l'évangile de St Jean, tel qu'on le récite à la fin de la Messe, y est entièrement gravé en langue allemande. La finale se répète, accompagnée d'un nom, sans doute celui de l'armurier :

Genaten vnd warheit
Johan Jacob Stubler (?)

On y remarque aussi la date *Anno 1650* et la sentence, en petites capitales : SI DEVS PRO NOBIS | QVIS CONTRA NOS ; enfin l'invocation : *Jesus, Maria, Joseph.* L'auteur s'attache à établir le caractère talismanique de ce commencement de l'évangile selon saint Jean.

Lucien Wiener, *Note sur les sculptures attribuées à l'abbaye de Salival.* On trouve en Lorraine des bas-reliefs, généralement de petits retables, en albâtre ou en gypse, allant d'une époque reculée jusqu'au siècle dernier et qu'une tradition, paraissant ne pas remonter au delà d'une quarantaine d'années, considère comme œuvres des Prémontrés de l'abbaye de Salival. — M. Wiener démontre que cette opinion ne repose sur aucun fondement sérieux.

Comte E. Fourier de Bacourt, *Les litanies de Lorraine.* Le patriotisme des Lorrains s'est souvent reflété sur leurs dévotions ; au siècle dernier, ils récitaient des litanies composées des noms de saints, appartenant à la Lorraine, ou que l'on croyait s'y rattacher. L'auteur a retrouvé, dans « un recueil de documents lorrains à la Bibliothèque nationale », un texte de ces litanies ; il le publie avec un préambule, mais sans les notes d'identification, qui, pour plusieurs de ces personnages, eussent été fort curieuses.

Léon Germain, *De la signification des camées et intailles antiques adaptés aux objets religieux, à propos d'une erreur attribuée à Dom Calmet.* L'auteur rappelle la polémique ouverte entre M. H. Gaidoz et le R. P. H. Delehaye à propos de la Vierge aux sept glaives (1), au sujet de quoi on a cité le camée de Saint-Nicolas-de-Port, représentant Vénus nue et dont, d'après un ouvrage publié sous le nom de Dom Calmet, les fidèles baisaient l'image, croyant y voir la sainte Vierge. M. Germain montre que le volume dont il s'agit n'a été imprimé qu'en 1762, cinq ans après la mort du savant Bénédictin ; de plus, on n'a pu y mentionner qu'un fait très ancien, une tradition vague et peut-être erronée, puisque le camée fut donné par les moines de Saint-Nicolas à Louis XIV, mort en 1715. Enfin, l'auteur pense que, si l'on regardait cette image de Vénus comme représen-

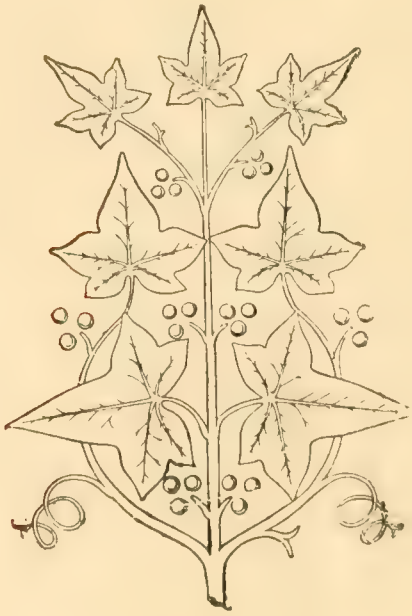
1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 420

tant une femme de l'histoire sainte, on devait plus probablement la prendre pour Ève. — M. Germain, souscrivant à l'opinion exprimée par l'écrivain bollandiste, témoigne que les pierres précieuses ouvrées n'étaient d'habitude adaptées aux objets religieux qu'à titre d'ornement, sans qu'une idée symbolique y fût nécessairement attachée.

Antiquaires de Normandie. — On vient de mettre la main à l'œuvre de la restauration de la façade de la cathédrale de Rouen. A cette occasion M. de Beaurepaire a mis au jour une notice très étudiée, et d'un vif intérêt sur l'histoire du grand portail.

Sa construction suivit de près celle de la tour. Ce fut en 1502 que l'architecte de la cathédrale constata que le portail avait perdu son aplomb. Plusieurs plans furent présentés pour sa restauration par Nicolas Biart et Guillaume Senault, architectes du château de Gaillon, et par leurs confrères de Rouen. Le 28 janvier 1509 fut exposé dans la salle de l'hôtel-de-ville le plan définitif, projet somptueux qui ne put être adopté que grâce à la libéralité du cardinal d'Amboise. L'architecte Jean Leroux venait de démissionner en faveur de son neveu Rouland, de Rouen. Le chantre, Étienne Haro, et Arthur Fillon, docteur en théologie, furent chargés d'arrêter le thème iconographique de la composition grandiose qui devait former le *décor* sculptural. On fit choix de l'arbre de Jessé au tympan; dans les voussures, les anges, les sibylles, les patriarches; et, sur la devant, les archevêques de Rouen, saint Romain en tête. Des Obeaux entreprit l'arbre de Jessé, de Sandouville, les autres figures. L'œuvre fut terminée en 1514. — M. de Beaurepaire fait suivre l'intéressante narration que nous venons de résumer des comptes des ouvrages remplis de détails les plus instructifs.

L. C.



Bibliographie.

CATALOGUE DES BRONZES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, par E. BABELON et J. A. BLANCHET. Paris, Leroux, 1896, in-4°. Prix : 40 fr.

On a beaucoup parlé de ce catalogue, on l'a beaucoup loué et on a eu raison. On a trouvé peu de critiques à lui adresser, j'en veux cependant retenir une. Suivant un érudit, et non des moindres, le volume est « trop gros, trop beau, trop cher ». Pourtant il faudrait s'entendre. Depuis plusieurs années ce ne sont que lamentations sur le manque de catalogues illustrés de nos Musées, que plaintes contre les conservateurs qui semblent donner beaucoup plus de leur temps aux collections particulières qu'aux vitrines qui leur sont confiées, et voilà qu'aussitôt qu'un des plus savants consacre ses soins à une œuvre digne de la collection qu'il dirige, aussitôt que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres se hâte de subventionner une édition dont aucun libraire n'aurait probablement voulu assumer les frais, on reproche à « la mariée d'être trop belle ». J'avoue n'y plus rien comprendre, sinon que cette critique me semble en réalité le plus bel éloge qu'on puisse adresser au volume.

N° 507.

N° 728

Qui donc peut se vanter de connaître intimement une seule de nos collections publiques, même celle qui l'intéresse le plus particulièrement ? Avec ses notices descriptives si détaillées, si savamment présentées, avec ses onze cents dessins, on n'a plus le droit d'ignorer les précieux documents de la section des bronzes du Cabinet des médailles. Parmi eux combien d'ignorés jusqu'ici ! Il est notamment une série, qui, dispersée dans les chapitres les plus différents, ne semble avoir aucunement attiré l'attention des médiévistes.

Que d'encre ont fait verser tous ces monstres que nous voyons aux porches de nos cathédrales ; que de veilles causées aux symbolistes par cette tératologie invraisemblable ! On connaît, il est vrai, le *Bestiaire* : on est peut-être un peu moins savant sur le *de Monstris*. *Les Merveilles de l'Inde* sont déjà plus ignorées ; Ctésias, Callisthène, on ne s'en préoccupe guère ; si on parle enfin des *Problèmes géographiques* de M. G. Schlegel, du *Toung pao*, on est absolument désorienté. Cependant tout cela se tient, s'enchaîne ; tel Marbode, le grand Lapidaire du Moyen Age, qui n'est pourtant que le milieu d'une chaîne remontant aux origines du genre humain.

Pour revenir au *Catalogue* de MM. Babelon et Blanchet, nous trouvons là toute une suite de ces monstres ; je les veux simplement énumérer, en donner quelques images d'après le volume, mettre à côté d'eux le nom qu'ils portèrent au Moyen Age et montrer, pour n'en citer qu'un exemple frappant, combien était vraie l'hypothèse de Viollet-le-Duc, alors que trouvant dans le portail de N.-D. de Vezelay les figures les plus invraisemblables devant le trône du Sauveur, il refusait d'y voir le moindre symbolisme, supposant simplement que l'artiste croyant à la

N° 362.

N° 419.

réalité du *de Monstris*, avait voulu réunir dans le Jugement dernier toutes les créatures de Dieu.

Les hommes ailés? Le Ganymède n° 37, l'Eros bacchique, n° 451, la Victoire, n° 675, n'en sont-ils pas l'image, alors qu'on sait l'influence des petits monuments, surtout de ceux que l'imagination populaire ne pouvait s'expliquer ? Cette Tritonesse, n° 67, n'est-ce pas l'homme-poisson ; cet Hermes tricéphale, n° 362, n'est-il pas l'homme au triple visage de la légende chinoise ?

Voici l'hippopode, n° 412, l'homme avec une queue, n° 416, le sternophthalme, n° 419, l'œgypode, n° 442. Voilà les Pygmées, n° 507, puis les fameux oiseaux qui parlèrent à Alexandre le

langage humain sous le n° 728 ; enfin Polyphème, n° 812, n'est-il pas ce monocule, ce géant qui poursuit dans la mer les marins qui s'aventurent près de son île ?

Je ne puis, avec le n° 586, Hercule terrassant la *Biche cérynite*, m'empêcher de dire combien cette dénomination m'a toujours paru bizarre. Non pas que j'en fasse un reproche aux rédacteurs du *Catalogue*, puisque la fable vient de la mythologie antique. Mais qui donc a jamais vu une *biche* avec des cornes, fussent-elles d'or ? Il serait intéressant de remonter aux origines. On pourra me citer Caius Silius Italicus ; encore faudrait-il prouver que la bonne leçon est « *Œripœdis ramos superantia cornua cervæ*, » quand quelques manuscrits portent *cervi*. Je donne la réflexion pour ce qu'elle vaut. Mais enfin, une autorité ne pourrait-elle modifier une désignation aussi invraisemblable ?

La préface, je n'en ai pas encore parlé ; il n'est pas jusqu'à présent, beaucoup de livres qui montrent mieux l'intérêt des inventaires. De 1608, jusqu'à nos jours, c'est par eux que les auteurs suivent le développement du Cabinet des médailles et les savants commentaires dont ils les accompagnent, nous rendent encore plus précieux les inventaires de du Périer (1608), de Constant Lauthier (1663), de Mahudel (1727), des antiquités de l'abbaye de Sainte-Geneviève (1797), qu'ils éditent entièrement ou par extraits importants.

Certes, si les auteurs, en remerciant, dans leur introduction, les généreux donateurs qui ont enrichi notre Cabinet des médailles, disent la reconnaissance des érudits pour le *Catalogue* de M. Chabouillet, qui fut si longtemps le seul guide des travailleurs et constatent en faveur de ce vieux Cabinet du Roi, un mouvement général de sympathie, on peut écrire que leur œuvre est de celles qui ne peuvent que l'augmenter, en montrant à quelle consciencieuse érudition sont confiées les richesses de la Patrie.

F. DE MELY.

MÉLANGES D'ARCHÉOLOGIE BYZANTINE, par G. SCHLUMBERGER. Première série. — Paris, Leroux, 1895, in-8°. Nombreuses vignettes et 16 planches.

M. Schlumberger vient de faire ce que nous demandons à tous les maîtres de la science. Aujourd'hui, avec tant de *Revues*, il est impossible de ne pas laisser échapper un article intéressant et même, le connût-on, de se le procurer. Réunir dans un volume des dissertations éparses, permettre à chacun de se pénétrer d'une érudition sûre d'elle-même, c'est rendre à la science un réel service.

Aussi devons-nous remercier M. S. du volume qu'il vient de faire paraître. J'ai déjà eu l'occasion de parler de plusieurs des études qui sont reproduites ici, je n'y reviendrai donc pas ; mais les lecteurs de la *Revue* me sauront certainement gré de leur signaler ces articles variés sur les monnaies byzantines, les sceaux, les joyaux, les bagues, les ivoires, les amulettes, les reliques, les bas-reliefs, les lampadaires, les reliquaires, qui au nombre de vingt-neuf, jettent une vraie lumière sur ces questions byzantines, bien peu connues, mais vers lesquelles des livres comme celui-là ne manqueront pas d'attirer les érudits.

F. DE M.

LA FRANCE ARTISTIQUE ET MONUMENTALE.— *Société de l'Art français*, t. V et t. VI, Paris, Librairie illustrée, in-4°, chaque 25 frs.

L'intérêt artistique de cette belle publication se soutient toujours. Les noms dont sont signées les notices que nous y rencontrons, nous avertissent d'ailleurs, dès l'abord, de la conscience avec laquelle sont rédigées toutes ces études. Dans le t. V, de Mgr Dehaisne, nous trouvons tout d'abord la cathédrale d'Amiens ; il a dû se trouver bien à l'étroit dans ces trente-deux pages, lui qui sait tant de détails sur le monument qu'il nous présente, qui en a pénétré toutes les merveilles. Malgré la visite si brève que nous faisons avec lui, nous emporterons un souvenir durable de ce portail aux mille statuettes, des sculptures du chœur, des bas-reliefs du transept, des tombeaux, des tableaux de N.-D. du Puy, de l'ensemble enfin de cette imposante basilique dont de belles héliogravures nous donnent les meilleures reproductions.

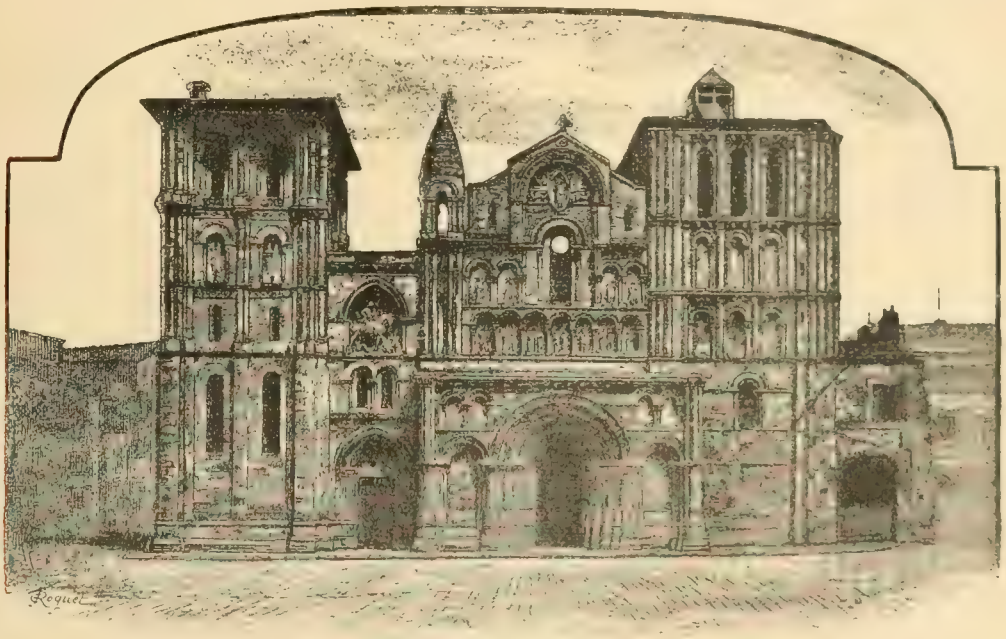
Aujourd'hui M. Gonse nous décrit les monuments civils de Reims. Il serait injuste, nous dit-il, que la renommée de ses édifices religieux nous fît perdre de vue l'intérêt de ses monuments civils. De fait, son Hôtel-de-ville, ses Musées où nous admirons le fameux pied de chandelier du XIIe siècle si connu, les vieux hôtels, les vieilles maisons, celle des Musiciens, par exemple, lui donnent l'occasion d'écrire quelques pages intéressantes.

M. L. Paté nous guide dans Autun qui doit être examiné sous ses deux faces : la ville romaine, la ville chrétienne. Les jours anciens furent magnifiques : il nous reste pour le constater, les portes d'Arroux et de Saint-André, le temple de Janus, le théâtre, la pyramide de Couhard. Dans la seconde, la cathédrale de Saint-Lazare, offre, dit Quicherat, l'un des types les plus élégants de l'architecture qui prit naissance en Bourgogne pendant le XIe siècle.

M. G. Bapst a beaucoup travaillé dans la merveilleuse bibliothèque du château de Chantilly et de ce palais, il en sait les moindres détails. Aussi nous conduit-il, avec la plus grande sûreté, dans ces vestibules majestueux, dans ces longues galeries, dont il nous raconte l'histoire et la décoration.

Si quelqu'un était désigné pour décrire le château de Villebon, c'était bien M. G. Duplessis, le savant conservateur du Cabinet des Estampes. Il le connaît de jeunesse et, en le quittant, nous emporterons vivants les souvenirs de ce monument qui rappelle les constructions militaires les plus célèbres de la fin du XIVe ou du commencement du XVe siècle.

Il est plein de poésie le premier aspect, sous lequel M. de Fourcaud nous fait embrasser d'un coup d'œil, la ville de Bordeaux. Il nous montre le soleil couchant, dorant d'une lueur pâlissante ces lignes indéfinies des quais, le long desquels les fines mâtures se perdent en d'impalpables vapeurs ardoisées ou rosées. Bordeaux fut une ville romaine: son vaste amphithéâtre est là pour nous le dire ; ce fut aussi une ville du Moyen Age. La vieille église de Saint-Seurin, à force de remaniements et d'embellissements, devenue la basilique le plus bizarrement composite du monde, l'antique église de Sainte-Croix, dont les décors fantastiques du portail ont seuls survécu à tant de mutilations successives, nous disent aussi bien que Saint-André, Saint-Michel, la tour du Puy Berland, les superbes monuments que Bordeaux doit à cette seconde époque.



Église de Sainte-Croix de Bordeaux.

Trois châteaux ; Coucy, Pierrefonds, Vincennes. Leur nom dit tout. M. Havard ajoute à leur bibliographie, un article qu'il faut lire, parce qu'il résume ce qui a été écrit avant lui.

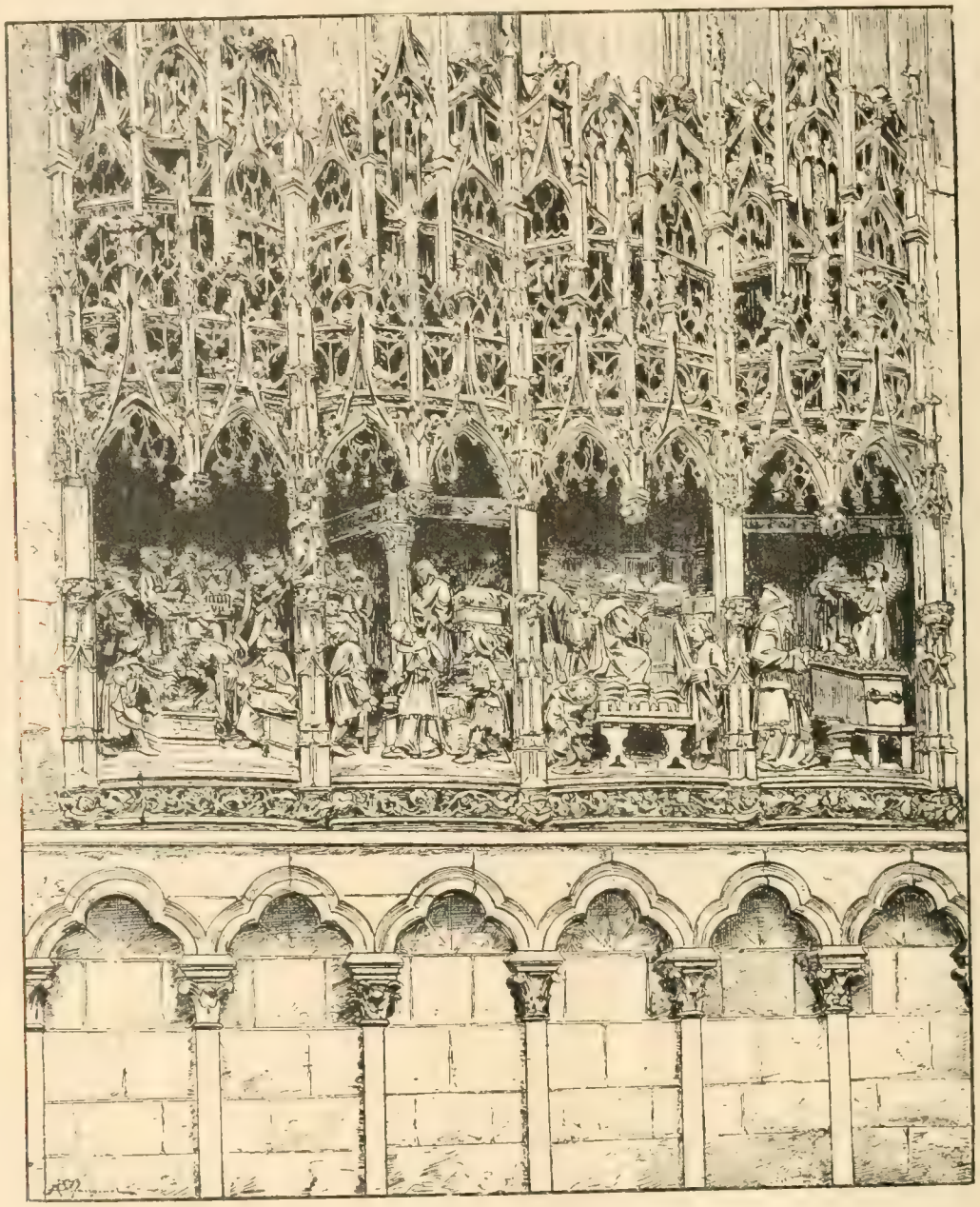
Notre ami, Ch. Normand, connaît à merveille Saint-Antonin. Nous avons lu naguères ses études, dans l'*Ami des monuments*. Aujourd'hui qu'elles sont condensées en un article, nous n'avons qu'à dire à nouveau l'honnêteté scientifique apportée dans la description de cet Hôtel-de-ville, qui attire à lui l'attention par la noble simplicité de sa façade, par son haut beffroi à campanile, par l'originalité de son ensemble, la perfection de son exécution et son aspect d'une vénérable antiquité.

Mentionnons encore, à la fin du Ve volume, l'Hôtel-de-ville de Lyon, dû à la plume de M. G. Guigue, le savant archiviste du Rhône. Mais c'est un monument relativement moderne et bien qu'une des gloires de l'architecture française, nous ne pouvons suivre l'érudit dans sa minutieuse description.

T. VI. M. de Fourcaud, en allant à son cours de l'École des Beaux-Arts, n'a qu'un léger détour à faire pour pousser jusque Notre-Dame. Il nous emmène avec lui. A quelle époque une église chrétienne se substitua-t-elle au temple païen qui s'élevait sur l'emplacement du chœur de N.-D., au temps de Tibère ? Au VIe siècle, une basilique ancienne existait déjà dans la cité: puis deux sanc-

tuaires, sous les vocables de St-Étienne et de Sainte-Marie, se soudèrent,mais sans constituer un édifice unique. Avant 1142 enfin, Étienne de Garlande faisait restaurer Sainte-Marie et la décorait de sculptures admirables ; nous sommes dans N.-D. dont les portails, les galeries garnies de monstres, comme les sculptures intérieures, sont ici résumées de main de maître.

A Dijon, parmi les monuments civils, nous ne saurions manquer de visiter le palais des Ducs,



Bas-relief du transept d'Amiens.

le Palais de justice, le puits de Moïse, l'hôtel de Vogué, l'hôtel des Ambassadeurs ; parmi les édifices religieux : Notre-Dame, Saint-Bénigne. M. Cunisset-Carnot voudra bien nous les décrire.

Il est bien difficile — j'en sais quelque chose, — de donner en quinze pages, même un aperçu de la cathédrale de Chartres. Elle est si complexe qu'il semble qu'on a toujours oublié les points les plus curieux. Aussi, je me plais à reconnaître l'intérêt de l'article de M. Gonse, qui, ne pouvant

s'étendre, a su cependant résumer tout ce qu'un touriste qui passe peut demander à l'érudit qui le guide. Dans son *Histoire de la sculpture au Moyen Age*, M. Gonse nous a montré qu'il n'ignorait pas foule de choses, qu'il a dû passer ici sous silence.

De Bordeaux où nous étions tout à l'heure avec lui, M. de Fourcaud nous ramène à Rouen. Il retrouvera bien ici les quais et les longs mâts de navires, mais le soleil, il l'a laissé à Bordeaux. N'importe: si l'un est brillant, étincelant, l'autre est gris, terne : mais tous les deux ont leur

Le puits de Moise à Dijon.

charme ; le second peut-être plus pénétrant que l'autre, parce qu'il respire le calme, la tranquillité normande.

A côté des plus délicats édifices de pierre, de l'hôtel Bourgtheroulde, du Palais de Justice, nous trouvons ici l'expression si originale de l'architecture normande civile, la construction de bois. Elle a donné naissance à bien des études. Peut-être M. de Fourcaud ne les a-t-il pas suffisamment pénétrées, et j'aurais préféré voir, à propos de Rouen, alors que dans ce volume on rencontre tant de dentelles de pierre, mettre plus en lumière ces vieilles maisons de bois, couvertes de sculptures, qui sont un des chapitres, et non des moins intéressants, de notre histoire artistique.

Dans un même cadre sont emprisonnées ici toutes les études qui nous passent sous les yeux. Je ne dirai pas qu'il n'y a pas là une certaine fatigue pour le lecteur, on ne peut écrire que ce qui est. Mais ne faudrait-il pas éviter tout ce qui rapprocherait trop ce livre d'un guide ? Et ceci vient sous ma plume, non pas à propos d'Orléans,

Pied de chandelier en bronze de Reims.

Pendant la Messe

de M. Lafenestre, ni de Carcassonne, de M. E. Molinier; mais des articles comme Chenonceaux du regretté Palustre, Kermaria-an-Isquit de M. Dayot, auraient mieux fait certainement dans le milieu, que tout à fait à la fin du volume.

Ils auraient apporté une diversité qui, rompant la monotonie des cinq villes que nous trouvons successivement au début du t. VI, eût donné une note pittoresque et poétique à un ensemble où l'art tient forcément, il est vrai, la place la plus importante, mais que le directeur de l'ouvrage doit savoir pondérer de telle sorte qu'on le recherche, qu'on le retrouve toujours avec un nouveau plaisir.

(A suivre.) F. DE MÉLY.

LES JEUX DES MYSTÈRES ET L'ART ECCLÉSIASTIQUE EXPLIQUÉS DANS LEURS RAPPORTS, A PROPOS DE L'ICONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE ET DE LA SYNAGOGUE, ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE, par le Dr Paul WEBER, in-8°, 152 pp., avec 10 pl. en phototypie et 18 gravures dans le texte. Stuttgard, Ebner et Seubert, 1894 (1).

NOUS sommes en retard dans l'annonce de ce livre, plus considérable par la science de l'auteur que volumineux. Un de nos amis a entrepris de le faire connaître aux lecteurs de la *Revue*, mais des occupations nombreuses ne lui ayant pas encore permis de donner suite à ce projet, nous empruntons à un périodique allemand l'étude bibliographique que l'on va lire : elle est due à la plume particulièrement compétente en la matière, d'un de nos anciens collaborateurs, Mgr Frédéric Schneider, chanoine à la cathédrale de Mayence.

En traduisant ce compte rendu, nous tenons à appeler l'attention de nos lecteurs sur l'importance du livre publié par M. Paul Weber au point de vue de l'étude des questions souvent si ardues, mais toujours si intéressantes que soulèvent le symbolisme et l'iconographie des monuments de l'art au moyen âge.

Nous ajouterons que l'attention ne tardera pas à se porter sur l'auteur : non seulement à cause de la science de ses publications, mais encore par l'importante trouvaille qu'il vient de faire au cabinet des estampes à Berlin. Il y a découvert, en effet, les copies de 40 planches de la partie de l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg encore inédite ; en sorte que la reproduction de ce manuscrit, interrompue par l'incendie qui, en 1870, a détruit l'original, pourra être continuée.

J. H.

UN rapide coup d'œil jeté sur les publications récentes parues en Allemagne sur l'iconographie du moyen âge suffit pour faire connaître l'esprit de suite et la ténacité des savants occupés aujourd'hui à explorer un domaine naguère encore abandonné. A mesure que s'affermit la conviction que l'étude synthétique de l'histoire de l'art doit précéder celle des monuments, il se manifeste un grand zèle pour classer ces derniers. Cependant l'intelligence complète des monuments eux-mêmes ne peut être gagnée que par l'étude des sources qui, au moyen âge, tout en alimentant la vie intellectuelle, ont aussi inspiré les œuvres de l'art. L'initiative dans cette voie a été prise, il y a bientôt un demi-siècle, par deux Jésuites français, les PP. Cahier et Martin ; ils ont été les premiers à chercher l'explication des monuments médiévistes dans la littérature patristique (1). Depuis une vingtaine d'années d'autres études — les unes considérables, les autres de moindre importance — ont été poursuivies dans la même direction jusqu'au moment où Antoine Springer dans ses « Études iconographiques » publiées dans les *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, 1860, et puis dans un autre travail paru en 1879 sur les « Sources des représentations de l'art », fit prévaloir des points de vue nouveaux. *La liturgie, la prédication, les mystères dramatiques* y sont désignés comme les sources principales du cycle des images au moyen âge ; c'est là qu'il faut chercher la clé des œuvres d'art souvent regardées comme d'insolubles énigmes. Bien qu'inégaux dans leur importance, ces facteurs apparurent tellement évidents grâce aux développements si concluants donnés par cet archéologue au programme établi par lui, que l'impulsion était donnée, et bientôt elle conduisit à des voies toutes nouvelles. Depuis, bon nombre de travaux excellents ont vu le jour. Généralement, ils sont fondés sur des bases solides et donnent, d'une manière qui n'était guère soupçonnée, l'intelligence, la signification si profonde, si riche au point de vue du symbolisme des monuments de l'art médiéviste. Plus tard, à la vérité, on fit valoir que les trois facteurs que Springer mettait en relief n'étaient pas d'égale valeur. Tandis que la liturgie est assurément une source de premier ordre, la prédication n'a guère exercé la même influence, moins encore le jeu des mystères ; souvent même prédications et mystères peuvent être considérés comme une sorte de reflet des œuvres artistiques au lieu d'en être la source. Le programme doit donc être complété notablement en y ajoutant la science théologique et l'étude de la vie de l'Église en général. Les connaissances préliminaires dogmatiques forment, pour ainsi dire, la pierre angulaire de l'iconographie ecclésiastique de tous les temps, et par conséquent aussi du moyen âge. La liturgie, la dogmatique

1. *Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst, in ihrem Verhaltniss erlautert an einer Iconographie der Kirche und Synagoge.*

1. Il est impossible de ne pas rappeler ici les travaux si savants et si judicieux de Madame Félicie d'Ayzac qui eut même précédé ceux des PP. Cahier et Martin dans la même voie. N. D. L. R.

et la vie ecclésiastique peuvent être considérées comme la base de l'explication de l'art médiéviste, si imagé. En y regardant de près, on doit même reconnaître que le fil de la tradition n'a pas été rompu aux siècles suivants, mais que la vie de l'Église continue à alimenter l'art au moyen de cette triple source.

Tout récemment la littérature relative à ce domaine s'est enrichie par l'étude d'une valeur réelle de M. Paul Weber, dont le titre figure en tête de ces lignes. L'auteur s'empare de notre esprit dès le début; il nous gagne par la large base dogmatique, sur laquelle il élève l'iconographie de la Synagogue et de l'Église. Il fait ressortir à juste titre que dans ces deux types se résume le vaste plan du salut par la conduite de l'humanité, après la chute originelle, la préparation à la rédemption, dans le choix providentiel du peuple juif. Ce peuple, en effet, sera le gardien de la promesse de la Rédemption et de la fondation de l'Église, appelée à son tour à transmettre d'une manière durable les fruits de la Rédemption. La Synagogue et l'Église, aux deux côtés de l'image du Crucifié, forment donc l'un des types à la fois les plus élevés, et de la signification la plus profonde du cycle médiéviste.

Il est vraiment digne de l'étude approfondie qui nous est offerte. Mais non seulement le contenu de cette étude mérite toute notre attention, mais il convient encore de mettre en relief la méthode suivie par l'auteur.

Nous devons constater, en effet, que, à part de trop rares exceptions, le domaine de l'iconographie est trop délaissé par les archéologues catholiques, tandis que du côté opposé on voit surgir des travaux d'une valeur incontestable qui lui sont consacrés. Ce fait est d'autant plus regrettable que nous, catholiques, nous nous trouvons, pour ainsi dire, encore en plein dans le courant de l'iconographie — courant qui continue à nous porter. Vivant dans l'Église, nous sommes beaucoup moins étrangers aux matières qui y touchent que les travailleurs étrangers à cette vie. Il y a donc tout lieu d'accueillir avec reconnaissance la contribution d'un savant qui, n'appartenant pas à la Confession catholique, a abordé sa tâche sans parti pris avec une entière droiture, et qui l'a accomplie avec une science approfondie. Son étude peut être proposée comme un exemple aux auteurs qui entreprennent semblable tâche.

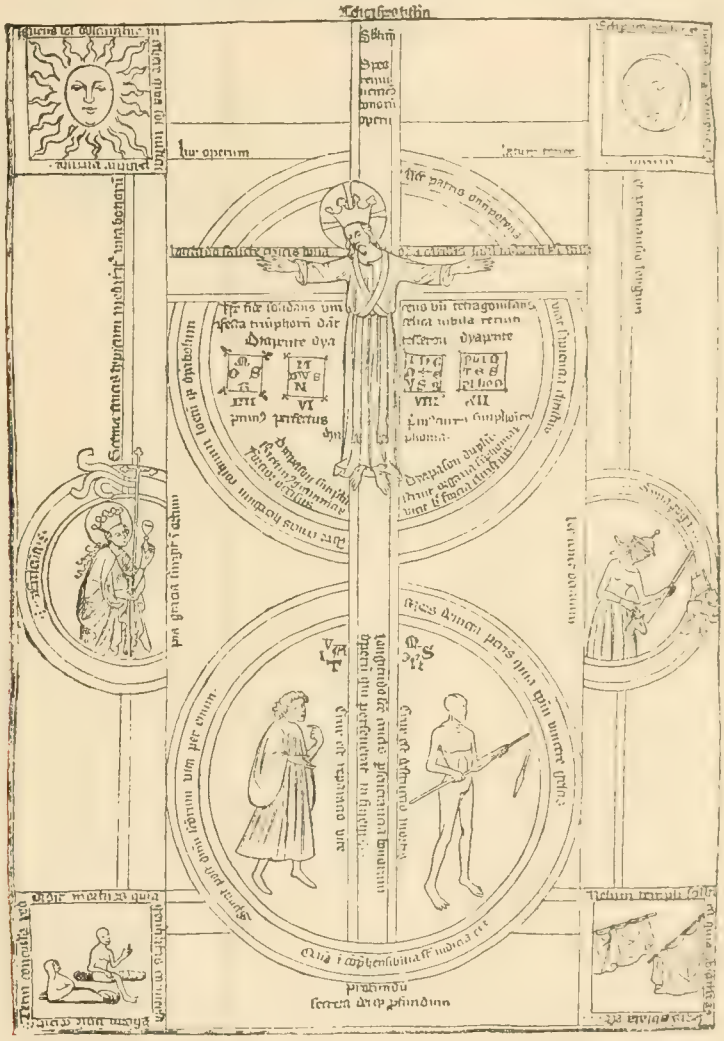
M. Paul Weber poursuit un double but. Tout d'abord, il donne une dissertation très fouillée sur les deux figures de l'Église et de la Synagogue qui apparaissent si fréquemment dans l'art médiéviste ; ensuite, et à propos de ces deux figures, il continue par des recherches étendues sur l'influence exercée par le jeu des mystères au moyen âge sur l'art ecclésiastique. Ce second point détermine principalement l'objet du livre. Le but apparaît dès les premiers chapitres : il y est traité avec détail de la littérature qui se rapporte aux monuments du moyen âge et des principes qui doivent servir de base aux recherches qui en sont l'objet. « C'est dans le culte même qu'il convient en tout premier lieu de rechercher l'explication des images religieuses. Ce qui à l'autel était chanté chaque jour, ce qui y était lu, les prières qui y étaient récitées aux heures canoniales, ce qui arrivait ordinairement aux oreilles de la foule des fidèles — tout cela trouvait un écho coloré aux images peintes sur les murs et aux voûtes, dans les verrières et les retables. » On ne saurait mieux faire valoir la liturgie comme la source des images de l'art. Cependant l'auteur est dans l'erreur lorsque, dans l'usage de la langue latine dans la liturgie, il croit voir pour les masses un obstacle à l'intelligence de la liturgie : tout le moyen âge prouve le contraire. Les rapports intimes de la Synagogue personnifiée et de l'Église, regardés comme le centre et le cœur de la liturgie et de la célébration du saint Sacrifice de la Messe, sont à juste titre mis en évidence. Pendant bien des siècles, dit l'auteur, l'art a placé ces deux figures de chaque côté du Crucifié, sans jamais s'en fatiguer. L'Église apparaissant comme une reine toute brillante de jeunesse, revêtue de riches atours de fête comme la fiancée du Rédempteur, tenant d'une main la bannière victorieuse avec laquelle le Christ a vaincu la mort et le démon, et recueillant de l'autre dans un calice le sang par lequel il lui a été conféré la puissance, l'action et la vie (*Act.*, XX, 28 ; *Ephes.*, V, 23). Vis-à-vis, au côté gauche du Crucifié, la Synagogue, reine découronnée à laquelle échappent les insignes de sa dignité, s'éloigne à pas chancelants de la croix où sa souveraineté a été brisée. Quoique l'ensemble de ces types soit en rapport intime avec le renouvellement du sacrifice sacramentel, il n'est cependant pas strictement exact de dire qu'ils offrent l'emblème du saint sacrifice de la Messe ; mais la substitution et le complément du sacrifice légal par le sacrifice du Christ sur la croix, et son renouvellement non sanglant est le point saillant de la personnification des deux testaments.

L'auteur établit le culte, pris dans son sens le plus large, comme le fondement de ses recherches, c'est-à-dire qu'il ne s'en prend pas seulement à la liturgie (la prédication reste exclue comme un facteur de second ordre), mais il poursuit ses recherches jusque dans le domaine de la poésie spirituelle et même extraliturgique ; mais surtout dans la littérature dramatique ecclésiastique. En ce qui concerne sa naissance, son développement et l'influence que de bonne heure elle exerce

sur les arts du dessin, il apporte un grand nombre de documents nouveaux.

Par le compte rendu de ce livre, ce n'est pas chose aisée de faire saisir la valeur multiple de son contenu : nous ne pouvons faire ressortir que les points les plus importants. Dans un travail où l'auteur a suivi des chemins qui n'ont guère été fréquentés jusqu'ici, on ne saurait s'attendre à ce qu'il ne produise que des résultats définitivement acquis. De nombreuses questions attendront encore leur réponse de la suite d'études nouvelles.

Comme il a été dit plus haut, les deux premiers chapitres traitent surtout des questions de principe dans l'iconologie et les recherches de l'archéologie médiéviste. C'est au 3me chapitre



Dessin à la plume de l'an 1415; Cod. 8201 de la Bibliothèque de Munich.

que l'auteur aborde son thème. Il passe en revue les productions de l'art chrétien des huit premiers siècles ; à la vérité l'opposition de l'*Ecclesia* et de la *Synagogue* n'y apparaît pas encore, mais d'intéressants prodromes sont examinés. (La question des Orantes, le Codex Rossanensis, S. Sabina, etc., le cycle typologique des images, principalement les types de la Ste Messe : Abraham, Abel, Melchisédech.)

Au chapitre suivant, les représentations les plus anciennes de l'Église et de la Synagogue sont étudiées; elles remontent à la période carolingienne. La première en date est probablement la miniature du sacramentaire de Drogo, vers 850 (avec gravure) et une série d'autres figures à peu près contemporaines représentant l'Ecclesia qui reçoit le saint sang, et après cela, 16 plaques en ivoire qui peuvent être attribuées au IXme, Xme et peut-être même au XIme siècle. Jusqu'à ce jour ces documents n'ont pas été examinés dans leur

ensemble,et plusieurs d'entre eux sont mentionnés pour la première fois comme objets d'études archéologiques. L'auteur conclut, de cette étude comparée, que très probablement il faut chercher les lieux d'origine des images de l'Église et de la Synagogue dans la région comprise entre la Moselle, la Meuse et l'Escaut. Bien que l'idée fondamentale de l'Église et de la Synagogue soit contenue dans la liturgie de la Messe, il doit avoir existé une cause particulière pour introduire dans le domaine de l'art ces deux personnifications, à titre de contraste, auprès du Christ en croix. M. Weber croit trouver cette cause initiale d'une part dans l'*Altercatio* pseudo-augustine. Avec cet écrit on peut expliquer d'une manière entièrement satisfaisante, un groupe de trois figures placées à droite de la croix qui apparaît dans trois plaques d'ivoire reproduites dans l'ouvrage de M. Weber, et qui peuvent se rapporter à la période Carlo-Ottonienne: d'autre part, dans le réveil de la lutte de l'Église contre le Judaïsme. Les premières hostilités se rapportent précisément à l'origine des images de l'Église et de la Synagogue, au IXme siècle (Agobard de Lyon) ; mais l'organisation préméditée de la lutte n'existe que vers l'an mille.C'est alors que se multiplient ces images et que se modifie leur caractère, en ce sens que de siècle en siècle celui-ci devient plus âpre, de même que s'accentue l'antagonisme social des Juifs. L'auteur attribue cette hostilité croissante à la diffusion de l'*Altercatio* et à la publication d'autres écrits assez nombreux attisant la lutte et les controverses entre le christianisme et le judaïsme. Il poursuit l'histoire du développement d'un autre écrit pseudo-augustinien, le *Sermo contra Paganos, Iudaeos et Arianos*, lequel devint

Médaillons de la Croix de Gunhilde, du Musée de Copenhagen (XIe siècle).

le fondement du drame spirituel (le Jeu des Prophètes). On peut constater son influence dans de nombreux mystères, dans les drames et les monuments de l'art des pays occidentaux du catholicisme au cours de tout le moyen âge et jusqu'à l'époque de la Renaissance avancée. M. Weber pense que l'influence et la diffusion de « l'*Altercatio* » est de même nature. Son histoire n'a malheureusement pas encore été l'objet de recherches approfondies, tandis que pour le *Sermo*, le fondement du mystère des Prophètes, l'étude de Sépet (1) peut être utilisée. Cet auteur est parvenu à retrouver onze Essais dramatiques de la discussion entre l'*Ecclesia* et la *Synagogue* qui, quant au temps, ont leur origine du XIIe au XVIe siècle et, quant aux contrées, appartiennent à l'Allemagne, à la France, à la Suisse et aux Pays-Bas.

Souvent on trouve l'*Altercatio* et le *Sermo* fondus ensemble. La concordance entre la valeur de cette discussion comme pierre angulaire des mystères et de la sculpture ecclésiastique contemporaine, est très remarquable. M. Weber, à l'aide de cette donnée, tente une explication nouvelle de la statuaire des portails aux églises du moyen âge ; particulièrement de celle si souvent discutée de la porte Dorée de Freiberg (Saxe), de la halle sous la tour au Munster de Friburg en Brisgau, poursuivant, à tous les points de vue, l'historique des deux figures capitales de l'Église et de la Synagogue.Une étude particulière est consacrée à l'apparition des représentations liturgiques de l'Église et de la Synagogue, pénétrant dans le jeu des mystères pour s'y combattre; il constate l'accord de leur rôle dramatique et de celui qu'elles prennent dans les arts du dessin, et enfin la signification de l'Église et de la Synagogue en ce qui regarde la Messe, etc. Grâce aux monuments de l'art, l'auteur reconstitue bon nombre de rapports avec les dialogues contradictoires entre l'Église et la Synagogue. Ces rapports ne seraient pas seulement à emprunter aux travaux dramatiques au nombre de onze parvenus jusqu'à nous ; par exemple l'intervention du Christ dans leur combat, l'intervention des anges et des prophètes ; les rapports entre les cycles de la vie de Marie (portail de Strasbourg, fête de Noël) et ceux du jugement dernier (jeu de l'antechrist à Bamberg, les vierges sages et les vierges folles).

Un chapitre à part traite ensuite des monuments liturgiques de l'*Ecclesia* et de la *Synagogue*, parmi lesquels est à noter particulièrement le Cycle « de la croix vivante » dont les bras ouvrent les portes du ciel, détruisent l'enfer, règlent l'Église et tuent la Synagogue. M. Weber a réussi à déterminer douze exemplaires de ce type dans

1. *Les prophètes du Christ*, bibliothèque de l'École des Chartes, 1867, 1868, 1877. S. A. 1878.

des pays assez éloignés les uns des autres, et qui n'ont jamais été expliqués, par la raison que l'on s'en tenait toujours à un monument isolé. Ce groupement écarte d'emblée la supposition d'un symbolisme arbitraire conçu par un seul artiste, et il permet d'approcher de très près d'une explication définitive. M. Weber établit en effet les rapports étroits qui existent à cet égard avec la liturgie de la Fête-Dieu,et ensuite avec les auteurs mystiques franciscains, particulièrement avec saint Bonaventure; en effet, la solution est là.

Au chapitre suivant l'auteur examine différentes particularités dans les représentations de l'*Ecclesia* et de la *Synagogue*. Il retrace notamment et fait remonter à leurs sources liturgiques, hymnologiques et historiques les divers attributs et caractères de la Synagogue, variant parfois, avec la marche des siècles. En général on saisit partout la volonté de rétablir les rapports entre l'histoire de la littérature et celle des arts; ils sont pour ainsi dire le fond sur lequel se détache le développement du cycle des images que M. Weber expose dans son livre.

Au chapitre pénultième, la liturgie et l'art byzantin où apparaissent l'*Ecclesia* et la *Synagogue* sont étudiés, ainsi que le cycle, d'ailleurs peu nombreux, des monuments russes et byzantins; parmi ces derniers, le plus important est la plaque émaillée de la collection Swenigorodskoi, expliquée comme l'imitation mal comprise de modèles occidentaux.

Enfin le dernier chapitre est consacré à la revue générale des diverses faces de cette étude. L'auteur cherche à y tracer les limites géographiques des différents pays entre lesquels les images de l'*Ecclesia* et de la *Synagogue* se sont développées dans les contrées occidentales — pour autant que les documents recueillis permettent de fixer ces frontières. — Les meilleurs guides sont, sous ce rapport, les figures de la statuaire si nombreuses aux portails des églises françaises, puis dans l'Ouest de l'Allemagne, tandis qu'elles deviennent beaucoup plus rares dans les régions orientales; les changements de types, notamment en Angleterre et en Italie; les derniers échos de l'*Ecclesia* et de la *Synagogue* à l'époque de la Renaissance; les divers antagonistes de l'*Ecclesia;* considérations générales relatives aux influences des compositions dramatiques sur les arts jusqu'à Van Eyck, Durer, etc. On ne peut les indiquer ici que d'une manière sommaire, mais elles contiennent de nombreuses et précieuses informations, et les échappées sur les horizons les plus suggestifs.

Une table détaillée et une nomenclature précise des artistes et des lieux facilitent les recherches dans cette étude.

Le lecteur fermera le livre avec la conviction que l'auteur a bien mérité de la science de l'Iconographie médiéviste par ses recherches et par la méthode qui lui a permis de pénétrer le sujet de ses études.

Ce sera pour nous un plaisir de le saluer en le rencontrant de nouveau sur le même domaine.

FRÉD. SCHNEIDER.

HENRI DE L'ÉPINOIS. LES CATACOMBES DE ROME. Nouvelle édition, revue et augmentée de plusieurs appendices, par M. Paul ALLARD. Alfred Vroment et Cie, Éditeurs. Publié sous les auspices de la Société bibliographique de Paris. In-8°, 292 pp. et un Atlas de XVII planches.

La science des Catacombes a fait depuis les recherches du regretté J.-B. de Rossi et des nombreux savants qui l'ont suivi dans la même voie, des progrès si considérables et si soutenus; elle a si notablement enrichi les différents domaines de l'histoire de la primitive Église, de la liturgie, de l'archéologie et des origines de l'art chrétien, qu'il n'est plus possible à un homme désireux de demeurer au courant des questions de son temps, de s'en désintéresser. Nombreux sont les lecteurs, sans aucun doute, qui, n'osant aborder les publications savantes, souvent volumineuses et parfois un peu spéciales auxquelles ont donné lieu les fouilles et les investigations dans la Rome souterraine, désirent un résumé des ouvrages d'hommes de science et voudraient trouver dans un volume les résultats les plus importants définitivement acquis jusqu'à ce jour.

Ce volume leur est offert aujourd'hui, consacré par le succès de plusieurs éditions. Dû à la plume d'un écrivain de science véritable et d'un talent reconnu, il leur est présenté par M. Paul Allard, dont le nom est une puissante recommandation, par une préface que je voudrais transcrire complètement, mais dont il convient au moins de donner les premières lignes,parce qu'elles font connaître tout à la fois le livre et l'auteur : « Comme tout ce qu'a écrit M. Henri de l'Épinois, dit M. Paul Allard, ce livre est un acte de foi. L'auteur, qui a longtemps habité Rome, et respiré avec délices ces parfums de l'antiquité chrétienne, si fortifiants pour l'intelligence et si doux au cœur,a voulu faire partager aux croyants l'impression qu'il en avait gardée. Il a voulu surtout leur apprendre à appuyer la piété sur la science, et à se faire des origines ecclésiastiques une idée exacte, à égale distance d'une défiance injurieuse pour de vénérables traditions et d'une crédulité excessive pour des légendes sans autorité. Afin d'atteindre ce but, il n'avait guère d'autre marche à suivre que celle qu'il a choisie; prendre

comme guide M. de Rossi, emprunter à ce génie si sûr et si modéré son flambeau pour pénétrer dans les profondeurs de Rome souterraine, et visiter sur ses pas, en pèlerin instruit et respectueux, les tombes des martyrs, les cimetières des vieux chrétiens, les primitifs sanctuaires de l'Église naissante. »

Ces quelques lignes donnent parfaitement la note qui domine dans « les Catacombes de Rome »; le lecteur y trouvera tout à la fois l'étude d'un savant qui, avant d'accepter les faits a soin de les passer au crible d'une saine critique, les convictions du chrétien et enfin l'esprit d'investigation de l'historien qui n'avance rien sans examen consciencieux.

Le livre n'a rien de la sécheresse d'un résumé: toutes les questions qui se rattachent à l'étude des Catacombes y sont traitées sous une forme très littéraire. L'auteur examine avec un soin particulier l'histoire de la formation et de la diffusion de la nouvelle société chrétienne; il prouve combien cette société a bientôt gagné de fidèles dans les meilleures familles romaines, bien loin de se recruter seulement dans les basses classes, comme on l'a prétendu. Il apprend à lire l'histoire de la primitive Église et de cette jeune société dans les monuments de l'art, dans les hypogées et les cimetières, dans les sanctuaires souterrains et dans tous les documents que nous ont laissés les quatre premiers siècles du christianisme. Le lecteur ne saurait recevoir un enseignement plus autorisé, ni avoir affaire à un maître plus sûr, plus digne de confiance. On s'aperçoit à chaque ligne du livre, que ce maître a été, lui-même, à la meilleure école.

J. H.

LA MAISON-DIEU ET LE PETIT SÉMINAIRE DE MONTMORILLON, par E. MÉNARD, professeur de philosophie au petit séminaire de Montmorillon ; Montmorillon, Fontenaille, 1894, in-8° de 572 pages, avec neuf photogravures.

CE gros volume, que déparent quelques longueurs, offre un intérêt spécial au séminaire de Montmorillon et au diocèse de Poitiers. La partie historique et anecdotique y est traitée avec des développements suffisants. J'ai le regret de ne pouvoir en dire autant de la partie archéologique, qui laisse beaucoup à désirer. Citer exclusivement feu de Longuemar, c'est sentir un peu l'arriéré et s'exposer à faire montre d'idées qui n'ont plus cours. L'explication de la frise de la façade de l'église— j'écris avec intention *église* et non *chapelle*, comme s'y obstine l'auteur, — pourrait être plus exacte sous le rapport iconographique, et les archéologues auraient aimé en trouver ici une reproduction plus en grand. La planche de la page 60 porte : « Vieille tour du XIVe siècle. » *Vieille* est un pléonasme, et XVe est la seule date exacte. L'octogone occupe une large place dans l'étude de la Maison-Dieu des Augustins, et c'est avec raison qu'on lui a restitué, après un texte ancien, son vrai nom d'imitation du St-Sépulcre et de chapelle funéraire. Il est fâcheux qu'on se soit tu sur le symbolisme des statues qui décorent la façade : elles ont ailleurs des analogues, qui aideraient à en préciser la signification. Je me souviens avoir vu à l'intérieur, en 1857, des restes de peintures murales : à l'Est, on distinguait parfaitement les vieillards de l'Apocalypse, ce qui fait songer de suite au ciel.

Un mot sur le petit octogone, voire même une vue, eût fait plaisir aux amateurs, car les *cuisines* de ce genre sont rares en France : cependant le Poitou en offre une beaucoup plus intéressante, à Fontevrault. Je signalerai une autre omission : la bannière de la congrégation de la Vierge établie par les jésuites pour leurs élèves, a émigré au petit séminaire d'Angers ; brodée sur soie bleue, elle est accompagnée d'une inscription latine.

Je lis, page 439, à propos des peintures exécutées par le Cte de Galembert, dans le transept septentrional : « En face (de la Vierge) SS. Guarinus, Honorius, Vén. Ch. Cornay, A. E. Bourry, Vén. Th. Vénard....., avec cette prière : *Sancti martyres Pictavienses, orate pro nobis.* »

Un décret récent de la Congrégation des Rites, autorise maintenant — ce qui n'était pas permis au moment où se faisait la décoration intérieure de l'église — la représentation des vénérables, mais à l'exclusion de tout signe présumant la sainteté : l'inscription générale *Sancti martyres*, qui ne s'applique qu'à deux — et non aux trois autres, est donc une dérogation blâmable à la loi stricte du *non culte.*

Après ces réserves nécessaires, qu'une deuxième édition rendra inutiles, je n'ai plus que des éloges à adresser au supérieur qui a inspiré l'ouvrage et au professeur qui l'a entrepris dans un but d'« intérêt » et d'« utilité », comme il le déclare et que personne ne lui contestera.

X. B. de M.

LES LA TRÉMOILLE, PENDANT CINQ SIÈCLES. Nantes, Grimaud, 1895, t. III, in-4° de 264 pages.

Ce bel ouvrage, imprimé avec luxe par un typographe bien connu, renferme une série de documents inédits qui vont de 1485 à 1577 et concernent Charles, prince de Talmond; François, fils de Charles et Louis III, fils de François. Les

Sommet de la Montagne de France

Château de Bouillon.

Vue d'ensemble

Plan au niveau de la cour.

pièces du chartrier de Thouars, citées *in extenso*, sont des lettres, des comptes, des inventaires, etc. Je citerai entre autres les « Bijoux fournis à Anne de Laval », en 1536 (p. 29), les « Obsèques de François », en 1541 (p. 43) et l'« Inventaire des armes » de Louis III « au chastel de Thouars », en 1563 (p. 197).

M. le duc de la Trémoille rend les plus grands services à la science archéologique par cette publication sérieuse qui se poursuit régulièrement. Les recherches y sont facilitées par une table très détaillée des « noms de personnes et de lieux ». Me serait-il permis de réclamer pour les volumes suivants qu'on y ajoutât celle des choses? Je suis obligé de la faire pour mes travaux personnels. A combien d'autres serait-elle utile? Je prends par exemple la page 139, qui fournit les mots *éperons*, *harnois*, *morion*, *satin*, *velours*, etc. Ce serait un moyen très efficace de contrôler et compléter, au besoin de rectifier le *Glossaire archéologique*, malheureusement laissé en suspens par la mort de son auteur.

X. B. de M.

IL CASTELLO DI QUART, NELLA VALLE D'AOSTA, SECONDO UN INVENTARIO INEDITO DEL 1557, CONTRIBUTO ALLA STORIA DEL MOBILIO, par Carlo MERKEL ; Rome, Forzani, 1895, in-8° de 154 pages, avec deux planches.

Une des planches donne la vue du château, qui a l'aspect d'une forteresse, et l'autre son plan, qui est rectangulaire, avec tours rondes ou carrées en saillie sur les courtines. Le texte n'a pas grande importance, car il s'agit d'une habitation presque démeublée. Il n'en est pas de même du commentaire, qui a une haute valeur philologique, car toutes les significations des mots cités y sont exposées et discutées. Tant d'érudition semblerait inutile, s'il ne s'agissait que de l'inventaire de Quart, mais l'auteur a dû viser plus loin ; j'en préviens volontiers les studieux qui y trouveront groupées de très amples informations. Parmi les sources de contrôle, le nom de la *Revue de l'Art chrétien* et de la *Revue des Inventaires*, revient fréquemment (1) : nous en sommes reconnaissants à M. Merkel, qui récompense ainsi nos efforts de vulgarisation scientifique.

Puisque l'auteur veut bien m'attribuer quelque autorité en matière d'inventaires, il me permettra de fixer ici l'interprétation de certains termes qui pour lui restent dans le vague : trop d'érudition embarrasse parfois. *Tournevent* me semble avoir ici un double sens : c'est d'abord un tambour de porte, muni d'un huis mobile, mais dont le chassis reste à demeure : « Unum tornavant a parte graduum (du côté des marches, en dehors), in quo est una porta serrata. » Puis quand il est au-dessus de la porte, il forme *auvent:* « Unam aliam januam cum suo tornavant desuper. »

Pour les fenêtres, je traduirais *ysedra*, cèdre : « Nemus ysedre ipsius fenestre » ; *ad croysa*, croix, d'où le mot *croisée*, à meneaux de bois : « Unam fenestram ad croysa » ; *mantelli*, les volets extérieurs : « Quatuor mantellos nemoris pro ponendo ante fenestras », tandis que les volets intérieurs se nomment portes : « Unam aliam fenestram cum duabus portis serratis » ; « truncus », un tronc d'arbre ou billot, exhaussé sur quatre pieds (ce type est très commun) pour couper ou hacher la viande : « Item, unum magnum tronchum ad carpentandas carnes, cum suis quatuor tibiis nemoris ».

Dans la chapelle je note deux calices : un pour le prêtre, en argent et consacré ; l'autre pour l'ablution des fidèles, en étain et non consacré : « Unum calicem argenti sacratum, Unum alium calicem stannii non sacratum. »

Je finis par une observation sur le numérotage des articles, qui recommence à chaque chapitre. C'est un inconvénient réel pour les citations, qui sont plus expéditives sous la forme du chiffre 22 par exemple, que M. Merkel complique en adoptant deux chiffres : II, 1.

X. B. de M.

1. « X. Barbier de Montault, uno dei più insigni cultori di questi studi » (p. 14). — « La preziosa *Revue des Inventaires* » (p. 54).

LE CHATEAU DE BOUILLON, par M. F. LOHEST. (*Extr. du Bull. des Commissions royales d'Art et d'Archéol. de Belgique*, in-8°, 76 pp., 11 pl.)

PARMI les châteaux-forts assis sur le roc, celui de Bouillon est le plus imposant de la Belgique, comme celui des Comtes à Gand, est la plus remarquable des citadelles élevées en pays plat. Tous deux remontent jusqu'au millénaire et prennent rang parmi les plus curieux châteaux du moyen âge.

M. F. Lohest a étudié le château de Bouillon d'une manière approfondie, et nous le décrit savamment et minutieusement au triple point de vue historique, technique et archéologique.

Il accompagne sa consciencieuse notice d'une copieuse illustration, de vues anciennes et de plans, habilement dressés et très développés. Sur un si bel exemple et avec un guide aussi familier à l'architecture militaire du moyen âge, nous avons une excellente occasion de nous initier à cet art, assurément dénué de tout intérêt pratique, mais qui offre, au point de vue rétrospectif, un côté véritablement émouvant.

M. Lohest étudie les formidables moyens défensifs et offensifs usités au moyen âge. Il nous décrit la manœuvre du *bélier*, et le procédé de la *mine* si bien pratiqué par une population de houilleurs, et montre, que jusqu'à l'invention de l'artillerie, les ressources des assiégés l'emportent encore sur les redoutables expédients des assiégeants, surtout au château de Bouillon, citadelle restée imprenable par la force.

Il nous fait assister, grâce à un témoin oculaire, au siège de 1141. L'assiette du castel est si bien choisie, qu'on ne peut l'attaquer utilement d'aucun côté, « si ce n'est des nuages ». Au pied du château, au bord de la rivière existait un moulin fortement défendu du haut des courtines, objectif des efforts répétés de l'ennemi, qui désespère d'avoir raison de la place autrement que par la famine. Ce sont les assiégeants qui sont sur le qui-vive, dans l'angoisse devant les difficultés de leur propre ravitaillement. L'évêque, pour raffermir les courages, fait venir la châsse de saint Lambert ; il décide l'assaut sans attendre la construction des grandes machines de guerre ; malgré le nombre et le courage des assiégeants, malgré la perfection des engins, le château ne fut rendu qu'après un siège de quarante jours, et grâce au mauvais approvisionnement.

Mais visitons ses ouvrages (v. pl. IV). On pénètre par un pont en bois à *bascule* (les ponts-levis ne datent que du XIVe siècle), dans la porte d'entrée du fort, défendue jadis par une enceinte murée flanquée de tours, propre à servir de refuge à la population de la ville. L'obliquité du chemin d'entrée sur l'axe de la porte masque cette dernière. Vient d'abord un premier fortin I, rectangulaire, flanqué de tours et disposé de la manière la plus habile pour compliquer l'accès et défendre la porte, ainsi que l'auteur nous l'explique en restituant avec sagacité cet ouvrage, dont il ne reste que la moitié inférieure. On assiste, en le lisant, aux péripéties d'une attaque en règle sur ce point capital, on se rend compte des progrès successifs de l'attaque, et des moyens que les assiégés ont en réserve.

A ce fortin en succède un second, II, qui le domine, non moins puissant, donnant accès aux gros ouvrages de la place, muni de herses et de pièces de barricades, de machicoulis, d'un fossé inondable. La trahison ne pouvait livrer qu'une partie isolée des défenses, rendues au besoin indépendantes les unes des autres.

Le même système défensif de ces avant-postes se retrouve dans les autres ouvrages de la forteresse. Partout on remarque la préoccupation d'isoler les ouvrages, d'éparpiller les forces de l'ennemi et d'entraver sa marche en avant par des détours étroits et tortueux semés d'obstacles.

Du deuxième fortin partent trois chemins. Le principal, voûté, monte à la cour centrale du château ; il servait aux chariots ; un autre, couloir étroit, était le chemin habituel des hommes de la place. Il mène à l'ouvrage III, et à une salle C qui est une des parties les plus anciennes et les plus curieuses de la forteresse. Elle offrait à mi-hauteur un plancher d'où l'on manœuvrait le pont mobile et la herse. Dans les angles, de longs trous montent verticalement vers le sommet de la tour voisine ; c'étaient des porte-voix, analogues à celui qui permet au capitaine de navire de transmettre ses ordres, du pont à fond de cale. L'homme préposé à ce service, recevait du haut les ordres et pouvait les transmettre de tous côtés !

Le troisième moyen d'accès du fortin est une poterne accédant à un escalier creusé dans un bloc de rocher de 13 mètres de hauteur. Si le troisième ouvrage est forcé, son sommet tient encore. L'ennemi est maître du puits, ouvert dans cette partie ; cependant l'usage peut en être rendu difficile, car son orifice monte jusqu'au sommet de la plate-forme encore occupée par les assiégés. Cette partie est la plus intéressante du château de Bouillon.

Le sommet de l'ouvrage III, l'« arsenal », la batterie de l'arsenal où s'élevait la chapelle Saint-Jean et le grand donjon central, la grande courtine du Sud et les logements autrefois situés dans la cour centrale, constituaient un ensemble de défense commandé directement et dominé par le grand donjon.

Un escalier donne accès de la salle C de l'ouvrage III à la salle A de l'arsenal, la plus vaste du château. Un hourd formait une jonction amovible entre cette salle et les ouvrages inférieurs III. L'emplacement jadis occupé par la chapelle et le célèbre donjon de Bouillon était le cœur du château ; de la chapelle il ne reste que le souvenir, du donjon, un pan de mur et de l'habitation du gouverneur, rien que des substructions.

La défense se complétait à l'Ouest par le grand passage A, IV, la longue courtine sud et un ensemble d'ouvrages dominés par le donjon de la tour « d'Autriche ». (V.)

Le passage en question n'était accessible que par un couloir long et tortueux, combiné de manière à forcer l'envahisseur à quitter l'abri des voûtes avant de s'y engager, et de faire un détour à ciel ouvert sous le coup des projectiles. Des refuges, des machicoulis, des guètes perforaient les ouvrages. Des souterrains les reliaient avec tous les autres ouvrages importants ou facilitaient le ravitaillement.

La grande courtine du Sud a bien gardé son caractère du moyen âge, avec ses douze meurtrières

originaires à deux étages, chacun muni de trois lumières ; elles ont deux entrées à l'intérieur, six au dehors ; l'archer dominait une grande étendue de terrain.

L'extrême longueur de la forteresse de Bouillon et son peu de largeur avait obligé à fortifier toute la partie postérieure, qui a gardé son caractère féodal. Elle pouvait former un fortin isolé dominé par la tour d'Autriche.

L'archéologie et l'histoire s'accordent à dater le château de Bouillon du milieu du XIe siècle; il fut élevé vers 1050 par Godefroy IV le Courageux, et amélioré par Godefroy le Bossu et Godefroy de Bouillon. La porte inférieure S.-O. doit avoir remplacé vers le milieu du XIIe siècle une défense en bois démontrée inutile lors du siège de 1141. Il était à l'apogée de sa force à la fin du XIIe siècle, époque choisie par M. Lohest pour sa belle restitution de l'édifice. L'introduction de l'artillerie à feu n'en changea pas l'aspect au XVe siècle ; mais en 1521, le comte de Nassau ruina le palais ducal, décapita les tours sur lesquelles le prince-évêque de Liége fit établir un quart de siècle plus tard des batteries d'artillerie découvertes. Vauban en fit une forteresse moderne.

L. CLOQUET.

A PROPOS DES FOUILLES DE NAPLOUSE, par C. ENLART, broch. Extrait de la *Revue biblique*. Paris, Lecoffre, 1896.

L'auteur signale certains menus mais piquants détails décoratifs communs, d'une part à l'église du Puits de la Samaritaine à Naplouse et au portail de la Résurrection, d'autre part à une série d'églises romanes du Nord de la France: intéressante empreinte de l'influence des croisés français sur l'architecture de la Palestine.

EXCURSION ARCHÉOLOGIQUE A SAINT-CÉNÉRI-LE-GERCY, par l'abbé A. DESVAUX. — Caen, Delesques, 1895.

Agréable narration d'une visite faite par l'*Association Normande* dans le beau site de Saint-Céneri. L'église, une des plus curieuses des environs d'Alençon, de style roman pur, a été décrite par M. de la Sicotière. On y a découvert des fresques, restaurées, un peu trop peut-être, par M. Chadaigne comme l'a été l'édifice lui-même.On y voit le Christ Docteur, quatre sujets de la légende de saint Céneri, et d'autres relatifs à la vie de la Vierge. Les fresques doivent avoir été exécutées vers 1370, — Non loin de là s'élève l'église Saint-Léonard (XIIe siècle) également fort restaurée.

NOTES SUR LES SCULPTURES EXÉCUTÉES APRÈS LA POSE, DU XIe AU XIIIe SIÈCLE, par C. ENLART, (extr. des *Mém. des antiq. de France*, 1895).

Viollet-le-Duc s'est exprimé d'une manière trop absolue, quand il a dit que les artistes du moyen âge sculptaient toujours leurs pierres avant la pose. La vérité est qu'ils n'ont jamais fait un système usuel du ravalement sur tas, comme nos constructeurs contemporains; mais exceptionnellement, quand leurs ressources, insuffisantes pour parfaire le décor, leur permettaient du moins d'achever le gros œuvre, ils ont laissé la pierre épannelée attendre la sculpture. C'est ce que M. Enlart démontre par des exemples relevés à Saint-Paul-Trois-Châteaux, à Chatel-Censoir, à Laizy, à Saint-Remy de Reims, à Lillers, à Senlis, à Bellegarde, dans des édifices romans. Cette manière de sculpter après la pose devint plus rare à l'époque gothique ; elle n'est pas toutefois sans exemple, notamment dans l'école angevine du XIIIe siècle.

L. C.

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DU CHATEAU DES COMTES A GAND, 1439-1446, par V. VAN DER HAEGHEN et J. DE WAELE. Broch. 36 pp. Gand, Van der Haeghen, 1896.

L'éminent conservateur de la bibliothèque de Gand a eu la chance de reconnaître, dans des comptes déjà signalés par Pinchart et reposant aux archives du royaume, de précieux documents relatifs aux remaniements subis par le château au milieu du XVe siècle. Ces comptes, commentés par M. de Waele, l'architecte qui poursuit avec talent les importants travaux de restauration de cet édifice unique au monde en son genre, apportent de nouveaux éléments pour la solution des graves problèmes que suscite ce travail remarquable.

L. C.

ANCIENS USAGES DE CHAMBLY, par l'abbé MARSAUX, broch. in-8°. Pontoise, 1895.

Distribution annuelle et solennelle de cierges, à la Chandeleur, aux marguilliers assidus au banc d'œuvre; octroi au curé en guise de casuel d'habits des défunts ; fonctions des *cliquetiers*, qui sonnent de la cloche devant les convois funèbres ; existence d'un carillon et de onze sonneurs ; cavalcade et feu de joie du mercredi des Cendres, etc... ; tels sont les piquants usages, relevés par M. l'abbé M., qui étaient encore vivants au milieu du siècle dernier.

L. C.

LES BLARU, ORFÈVRES ET GRAVEURS PARISIENS, par F. MAZEROLLE, brochure. Paris, Plon, 1895.

La famille de Blaru était peu connue. M. Mazerolle nous fait connaître le contrat de mariage de Jean Blaru, orfèvre à Paris (1634), et du même coup une grande partie de sa parenté, et un autre document qu'il exhibe donne des renseignements précis sur la famille directe de Pierre Blaru, tailleur de la monnaie à Paris, mort en 1647.

UN COIN INCONNU DE SEINE-ET-OISE, par le même, ibid.

L'érudit chanoine parcourt les paroisses de Limetz, de Gommecourt, de Bennecourt, de La Roche-Guyon, de Vertheuil et y glane d'intéressantes notes archéologiques.

L. C.

L'ART AU CAUCASE, par J. MOURIER, broch. illustrée. Paris, Maisonneuve, 1896.

L'art de bâtir est nul au Nord du Caucase, dans la région occupée jadis par des Mongols, comme dans le bassin inférieur de la Koura, peuplé par les Tartares. Mais en Arménie et en Georgie, abondent les constructions intéressantes, quoiqu'exiguës, de valeur médiocre et d'un caractère peu original.

M. Mourier divise l'architecture religieuse au Caucase en quatre périodes : 1° de l'introduction du christianisme au Xe siècle ; 2° du règne de Bagrat III à David le Réparateur ; 3° l'époque de la reine Thamar ; 4° du règne d'Alexandre (1413) jusqu'à nos jours. La première époque est toute byzantine. Le caractère arméno-géorgien se montre dans la seconde, la plus brillante.

L'édifice le plus remarquable du Caucase est la petite cathédrale d'Ani. Une jolie et fière lanterne octogonale surmonte un vaisseau en croix grecque à trois absides. L'intérieur est décoré d'arcades aveugles sur colonnettes. Les millésimes 1049, 1059, se lisent sur l'édifice, mais paraissent rapportés sur un remaniement du XIIIe siècle.— La cathédrale de Koutaïs, commencée en 1003, est une église à trois nefs, décorées dans le goût arménien. Celle de Mokuri, relativement grande, surmontée d'une élégante lanterne, est divisée en cinq nefs, bâties en marbre blanc. Celle de Caben offre le type de la décoration caucasienne : corniche égyptienne ; des tores en relief parcourent les façades, encadrant les baies, formant des arcs, se prolongeant en colonnettes, se recourbant capricieusement, bordant les arêtes verticales, contournant des dessins en forme de croix, de losanges, dessinant des entrelacs, se doublant autour des fenêtres, des bandes sculptées, etc. Les chapiteaux, très sommaires, se réduisent à une boule rappelant ceux des Indous.

Le monastère de Ghelati offre à la fois les formes les plus pures, et l'ensemble le plus important du style local.

L'église la plus célèbre du XVe siècle est celle de Mtzkhet, rebâtie en porphyre verdâtre sous le roi Alexandre. La décoration, riche jusqu'à l'excès, est compliquée ici de motifs végétaux.

Les églises de la Grèce de la dernière époque du moyen âge ont inspiré les édifices georgiens ; ceux-ci se ressentent aussi des églises des premiers siècles en Syrie ; après les croisades, des influences occidentales pénètrent au Caucase comme en Syrie. « Mais nulle part l'art chrétien n'a étouffé les éléments nationaux ; au contraire, après les avoir délivrés de la sujétion classique, il les a appelés à la vie. »

Nous avons tâché de résumer la très élégante et intéressante notice de M. Mourier, rehaussée de fort belles planches d'après les dessins du prince G. Gagarine.

C'est une œuvre qui ne déparera pas la belle série des études déjà nombreuses de cet auteur sur la littérature et l'art de cette région à laquelle de tristes événements donnent un poignant intérêt actuel.

L. C.

QUELQUES REMARQUES A PROPOS DES MONUMENTS D'ART ANCIEN, par M. J. NÈVE, chef de division de l'administration des Beaux-Arts à Bruxelles. — Broch. in-8°. Bruxelles, Scheepers, 1896.

Victor Hugo écrivait en 1832 : « Nous posons en fait, qu'il n'y a peut-être pas en France à l'heure qu'il est une seule ville, pas un seul chef-lieu d'arrondissement, pas un seul chef-lieu de canton, où il ne se médite, où il ne se commence, où il ne s'achève la destruction de quelque monument historique national. » D'un autre côté, en Belgique, M. James Weale, qui a tant fait pour nos monuments, prétendait jadis, avoir constaté plus de deux cent quarante monuments abîmés par les restaurations.

En Belgique comme en France, on a progressé depuis lors ; aujourd'hui l'on se passionne partout soit pour la conservation, soit pour l'intégrité des restes artistiques. Cependant les monuments anciens ne sont pas sauvés : ils sont devenus rares, et leur nombre décroît tous les jours. Il y a quelques années la plus belle façade de maison romane existant en Belgique, celle de la rue des Carliers à Tournai, disparaissait sous un infâme plâtras. L'an dernier l'incendie dévorait l'entrepôt hanséatique d'Anvers, avant qu'on eût seulement

songé à en prendre une bonne photographie. Le mois dernier, la plus ancienne construction civile de Gand, la « *Coornhuis* », était la proie du feu ; sa façade isolée, privée d'appui, se dresse inquiétante. Sa fière voisine, la « *Maison des Bateliers* », rend perplexe le monde des archéologues; elle est destinée à être dans un prochain avenir la proie du temps rongeur, à moins qu'on ne la rebâtisse de fond en comble, ce qui semble un sacrilège à la plupart. Tandis qu'à grands frais l'on applique aux ruines de l'abbaye de Villers les remèdes extrêmes, les belles ruines de l'abbaye d'Aulne menacent de s'écrouler. On avait dit que les propriétaires, les hospices de Gozée, voulaient les démolir de suite. Une lettre du curé de Gozée nous a fait savoir qu'il n'en est heureusement rien.

On le voit, c'est une question de palpitante actualité, que M. Nève a traitée dans son intéressante brochure. Nous résumerons son étude, et pour plus de clarté, nous reléguerons en note nos propres remarques.

Comment assurer la conservation de notre patrimoine artistique déjà si fortement entamé ? Faut-il restaurer les monuments, ou se borner à les conserver intacts ? Faut-il, avec John Ruskin en ses brillantes tirades (1), considérer toute restauration et toute restitution comme sacrilège ? Faut-il garder religieusement leur caractère de ruines pittoresques et leur patine dorée chère aux artistes et, plutôt que d'effacer l'empreinte d'un art impossible à ressusciter, les laisser mourir de leur belle mort ; ou vaut-il mieux refaire de neuf des fac-simile dépourvus d'authenticité, dénués de la saveur originelle, mais capables d'en transmettre un fidèle souvenir aux siècles futurs ?

Les deux théories, répond M. Nève, sont empreintes d'exagération. C'est un devoir pour la société de veiller à l'intégrité du legs de nos ancêtres. Le culte des œuvres d'art dégénérerait en superstition, s'il allait jusqu'à laisser crouler le temple sous prétexte de mieux le respecter (2).

Il faut incontestablement s'en tenir à un *minimum* de restauration. Mais comment déterminer ce minimum ?

Ici, très judicieusement, l'auteur distingue.

Et d'abord, la *peinture de chevalet n'est pas restaurable*, chaque peintre ayant sa facture personnelle. C'est ce que proclamait M. Wagener en fort bons termes, en 1894, au *Cercle archéologique* de Gand, d'accord avec toute l'assistance.

Si donc un tableau se trouve détruit en partie, il faut qu'on se borne à conserver ce qui reste, sauf d'inoffensives retouches aux minimes lacunes. Ici l'*abstention* est la règle. Même les nettoyages, revernissages et rentoilages commandent une extrême prudence : il y a des tableaux peints au vernis, d'autres où les glacis jouent un rôle important. Les soins ne peuvent être donnés au malade *in extremis* qu'après grave consultation de la Faculté.

La question est autre pour une *fresque*. Son sort est lié à celui du monument ; il faut parfois sacrifier la fresque, si l'on ne peut la restaurer. D'ailleurs, la restauration est moins redoutable, la peinture décorative ayant un caractère peu personnel ; on n'y retrouve guère ces procédés de tempérament qui font d'un tableau une œuvre inimitable. Il peut arriver que le rapport de subordination soit renversé et qu'une peinture décorative prime l'édifice (ce ne sera jamais le cas en Belgique) ; alors il importe de conserver la peinture pure de tout alliage. M. Nève considère les précautions que la prudence impose au restaurateur.

En *architecture*, le cachet réside dans des lignes, dans des qualités abstraites de l'œuvre plus que dans son expression matérielle. On peut refaire un édifice d'après son plan, comme on peut rééditer un livre d'après le manuscrit (1).

1. V. *Les sept lampes de l'architecture*, dont la *Revue générale* a donné des extraits (n° d'oct. 1895, p. 495).

2. C'est la *Société anglaise pour la conservation des anciens monuments*, qui a mis à la mode la formule : *conserver, non restaurer*. Elle a eu tant de succès, qu'en Angleterre l'on est honteux d'être appelé « restaurateur ». Nos voisins tombent dans l'exagération. Il n'y a pas toujours incompatibilité entre la restauration et la conservation, et en cas de conflit, la question ne peut être considérée comme tranchée d'avance. Il ne faut pas refaire les monuments à neuf pour les restaurer; mais il y a des intérêts et des droits qui, pour ne pas s'identifier avec les vœux de l'archéologie pure, n'en sont pas moins respectables. Il faut à cet égard distinguer entre les monuments *morts* et les monuments *vivants* ; ces derniers sont ceux qui ont encore leur usage actif, auquel on ne peut les ravir, et qui exige qu'on les entretienne complets en ajoutant au besoin ce que le temps a détruit.

1. Et encore, cette reproduction fidèle de l'architecture ancienne est-elle assez difficile. Comme le faisait remarquer M. W. Morris dans la réunion annuelle de 1890 de la *Société anglaise pour la protection des monuments anciens*, les architectes de la fin du moyen âge, par exemple, travaillaient suivant les traditions de leur temps ; or les procédés actuels ne nous permettent pas toujours d'imiter mécaniquement leur travail.

Selon cet artiste, nous ne pourrions pas songer à refaire aujourd'hui un monument ancien ; il y a trop de différence entre l'ouvrier membre des corporations d'autrefois, et l'ouvrier-machine de nos jours. Un simple mur même est pour nous plus difficile à bâtir qu'au moyen âge. « Le maçon du temps passé et l'architecte moderne n'ont rien de commun, dit avec un peu d'exagération M. Thockeray Turner ; l'un était un artiste ouvrier, l'autre n'est guère qu'un dessinateur de plans géométriques ; l'un produisait de l'art original, l'autre ne nous donne que l'imitation de l'art. Les maçons d'alors étaient les souverains maîtres du bâtiment. Dans leur pensée toute retouche était une beauté ajoutée ; tandis que la restauration, aujourd'hui, n'est souvent qu'une destruction... Nous pouvons réparer un monument et le surveiller ensuite de telle sorte, qu'il trouve la mort entre les mains de la nature, qui détruit lentement, mais sans cesse, et non dans un spasme de la folie humaine. »

M. Leroy-Beaulieu fait remarquer, de son côté, que nos architectes connaissent mieux le gothique que les maçons du moyen âge, ils en connaissent toute l'évolution et toutes les variétés, tandis que le maçon ancien s'en tenait au style particulier de l'époque et de la région. Quand on confie à nos architectes un monument gothique, ils sont tentés de le corriger. Ils le perfectionnent, et par là même ils lui ôtent sa saveur, et pour en revenir à la comparaison de M. Nève, que dirait-on, d'une réimpression d'un de nos vieux poètes ou d'un de nos vieux historiens, de Joinville, par exemple, dont la langue serait modifiée par un lettré ou un philologue contemporain, sous prétexte

Les archéologues et les artistes répondent qu'ils sont passionnés pour l'édition *princeps*, et l'auteur convient qu'il faut respecter les vieilles pierres et ne remplacer que les vermoulues. Ceux qui ont la mission de surveiller les restaurations doivent défendre le monument ancien pierre par pierre ; il ne faut jamais détruire ce qui peut rester debout.

La question change lorsqu'on touche à la *sculpture*. Au moyen âge notamment les sculpteurs ont été tellement primesautiers, que leurs œuvres sont inimitables même dans leurs naïves imperfections. « Les sculpteurs anciens doivent donc être conservés avec un respect religieux comme la formule esthétique d'une civilisation disparue. » Tant qu'elles ne sont pas devenues des blocs insignifiants, il faut les respecter ; frustes, écorchées, mutilées, elles sont encore inappréciables et pleines de charme poétique (1).

Mais la difficulté se corse : voici un édifice, où les styles anciens ont apporté leurs contingents successifs ; le travail séculaire a pu produire des résultats remarquables. « Dans le demi-jour solennel du temple, les reflets du marbre et des dorures font des accords d'une harmonie superbe. » Mais de tels cas sont exceptionnels. « Souvent la voûte est masquée par un plafond théâtral ; les lourdes corniches coupent sans miséricorde les lignes ascendantes de la nef (2); pour pouvoir appliquer les canons de Vignole, on a enfoui dans une gaîne de plâtre les colonnes aux fines nervures ; les fenêtres ont été brutalement élargies ou bien bouchées par des autels prétentieux; de vulgaires lambris, quelquefois des imitations de marbre qui, du reste, ne trompent personne, ont été appliqués sur de vieilles peintures décoratives. Cette végétation parasite peut être sacrifiée sans regret. »

Mais comment distinguer l'un des cas de l'autre? Question de tact et de goût. Loin de nous toute formule *a priori*, toute solution radicale, aux questions graves et ardues, il faut des experts et des juges sagaces. L'exemple du château des Comtes à Gand est là pour montrer qu'un comité d'hommes éclairés et consciencieux peut résoudre de délicats problèmes de manière à rallier les suffrages du public éclairé et raisonnable.

L. Cloquet.

d'en redresser les fautes et les incorrections? Ce serait une falsification.

Pour conclure, l'architecture est plus facile, mais encore très difficile à restaurer ; il faut s'en tenir au minimum, et y employer des spécialistes éprouvés.

1. Ici se présente comme application le cas si intéressant de la maison des *Bateliers* à Gand. Nous entendons dire avec frayeur, qu'en haut lieu l'on se rallie à l'idée de la restauration non seulement de son triomphal pignon, tout rongé et branlant, mais des solides étages de sa façade, que la morsure des siècles a rongés aussi, mais rongés avec l'art suprême dont la nature a le secret. Toute la poésie de l'édifice s'est concentrée dans cette épiderme ridée, dans ces arêtes également émoussées, dans cette régulière corrosion, empreinte vénérable de la vieillesse. Si l'on remplace une pierre, si l'on rétablit une moulure à vives arêtes, il faut les remplacer, les refaire toutes, et la restauration deviendra fatalement une reconstruction intégrale.

Cette façade a été tapissée de fines moulures qui, par leur richesse, confinent à la sculpture. Or pour des ouvrages de l'espèce, un moment vient dans leur vie où il est trop tard pour songer à réparer des ans l'irréparable outrage. Il y a un siècle, on aurait pu y songer; aujourd'hui l'heure a sonné, où il est trop tard pour restaurer la façade. Si l'on veut la revoir toute fraîche, il faut la rebâtir ailleurs.

2. On pense nécessairement ici à Saint-Bavon à Gand.

Périodiques.

ARCHIVIO STORICO DELL' ARTE. Rome, 1893, 4e liv.

I. Beltrami, *La chiesa di Santa Maria delle grazie, in Milano* (p. 229-240). Cette église, commencée en 1465, pour abriter la Madone d'un ancien oratoire (1), ne fut achevée qu'en 1490 : on y plaça un orgue. Ses trois nefs sont de style ogival qui a plutôt l'apparence du XIIIe siècle. Le chœur, avec sa coupole, fut reconstruit en style de la Renaissance de 1492 à 1499 : Bramante passait à tort pour en avoir été l'architecte.

II. Schmarsow, *Nuovi studi intorno a Michelozzo* (p. 242-255). Étude critique sur le monument funèbre de Bartolomeo Aragazzi, camerlingue de Martin V, au dôme de Montepulciano, et sur la façade de l'église St-Augustin, dans la même ville, attribués pour la première fois à cet artiste.

III. Fontana, *Il Brunelleschi e l'architettura classica* (p. 256-267). L'auteur conclut que l'architecte de la coupole du dôme et des églises de San Spirito et de St-Laurent, à Florence, « a pris son beau style, non des ruines de Rome », comme le prétend Vasari, « mais des monuments de Florence et des autres villes de la Toscane », principalement du célèbre baptistère de St-Jean.

IV. Frizzoni, *I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid* (p. 268-289). Les œuvres décrites et appréciées sont de Murillo (1618-1682), Ribera, Zurbaran, Alonso Cano, Teotocopuli dit le Grec, Tintoret, Paul Véronèse, Titien, Lorenzo Lotto, qui signe le tableau de deux époux auxquels un amour impose un joug : *L. Lotus pictor 1523 ;* Jean Bellini et Mantegna.

V. Presutti, *Castel Sant' Angelo, Via Alessandria e adiacenze* (p. 290-303). Les documents ici accumulés vont de 1377 à 1407 : ils se réfèrent surtout au pontificat d'Alexandre VI, qui perça

1. Elle est actuellement vénérée dans la chapelle du Rosaire.

la *Via Alessandrina*, parallèlement à la *Via Santa* (1), pour rejoindre le Vatican et fortifia le môle d'Adrien, connu sous le nom de château St-Ange, où l'on voit encore, à la partie antérieure, ses armes et une inscription commémorative.

VI. X. Barbier de Montault, *Avorio byzantino, della fine dell' XI secolo, nel Museo Cristiano del Vaticano* (p. 304-307). Cet ivoire représente la Nativité de Notre-Seigneur (2).

VII. Gnoli, *Luca Signorelli e la Capella Sistina* (p. 307-308). Bode lui attribue la *Mort de Moïse* (3), que lui enlève Morelli ; d'après le témoignage de Paolo Cortese, qui écrivait en 1510, ce peintre eut une commande de Jules II.

X. B. DE M.

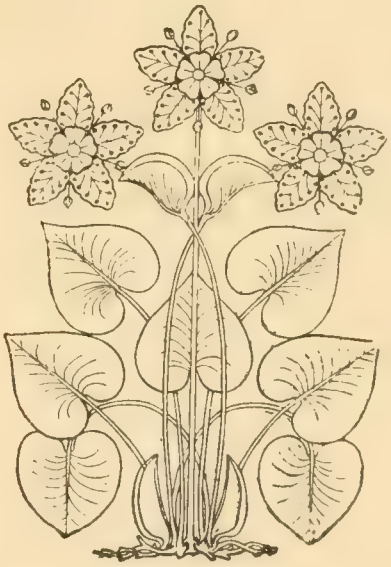
1. « 1474. A M° Paolo da Campagnano, muratore, per riparare la via Santa ch' è fra la porta del Castello e la basilica di San Pietro » (p. 294). — X. B. de M., *Œuvr. comp.*, t. II, p. 411.

2. *Œuvr. comp.*, t. II, p. 225, n° 533.

3. *Ibid.*, t. II, p. 14.

ÉTUDES RELIGIEUSES, des PP. de la Compagnie de Jésus.

Le n° du 15 février 1896 contient une intéressante étude, signée F. Jubane, sous ce titre : *Clovis a-t-il été baptisé à Reims ?* L'auteur, qui répond affirmativement à cette question, est amené à une fort intéressante recherche sur la disposition de la primitive église de Notre-Dame et du baptistère, tel qu'il existait au Ve siècle, accolé au flanc nord de l'église.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Album des monuments et de l'art ancien du midi de la France, 1re livraison. — In-8°. Toulouse, Privat.

Alexandre (A.). — Jean Carriès, imagier et potier. — In-4°, gravures. Paris, May et Motteroz.

* Allard (P.). — Henri de l'Épinois. Les catacombes de Rome. — Nouvelle édition, revue et augmentée de plusieurs appendices. Alfred Vromant et Cie, Éditeurs. Publié sous les auspices de la Société bibliographique de Paris. In-8°, 292 pp. et un Atlas de XVII planches.

Babelon (E.). — La glyptique a l'époque mérovingienne et carolingienne. — Paris, Impr. Nat., (Extr. des *Comptes rendus de l'Acad. des Inscript. et B.-L.*, 1895).

* Babelon (E.) et Blanchet (J.-A.). — Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale. — In-4°. Paris, Leroux. Prix : 40 fr.

Barbier de Montault (Mgr X.). — Inventaires corréziens. — In-8°, Limoges, Crauffon.

Braquehaye (Ch.). — Guillaume Cureau, peintre de l'hôtel-de-ville de Bordeaux (1622-1648) ; les peintures de Pierre Mignard et d'Alphonse Dufresnoy a l'hôtel d'Epernon, a Paris ; les monuments funéraires érigés a Henri III dans l'église de Saint-Cloud. — In-8°. Paris, Plon et Nourrit.

Churcheville (P. de). — L'église abbatiale de Saint-Vincent de Senlis. — (*Notes d'art et d'archéol.*, août 1895.)

Cinquantenaire de la Société archéologique et historique du Limousin. — In-8°, Limoges, H. Ducourtieux.

Cougny (G.). — L'art moderne. La Renaissance. (Italie, France, Allemagne, Pays-Bas, Espagne.) Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie, accompagné de notes explicatives, historiques et bibliographiques. — In-8°, 75 grav. Paris, Firmin-Didot.

Delaborde (Le Vte H. F.). — Jean de Joinville. (*Revue des deux mondes*, 2me semestre, 1892.)

Desvaux (L'abbé A.). — Excursion archéologique a Saint-Cénéri-le-Gérey (Orne). — In-8°. Caen, H. Delesques. (*Extr. de l'Annuaire Normand*, 1895.)

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Diehl (Ch.). — Ravenne ; l'art byzantin au VIe siècle. — (*Bull. hebdom. des cours et conférences*, 30 mai 1895.)

Durand (A.). — Études historiques sur Saint-Laurent-des-Arbres, en Languedoc. — In-8°, 64 pp., Saint-Amand.

Durrieu (Paul). — L'origine du manuscrit célèbre dit le Pasteur d'Utrecht. — In-8°, pl. Paris, Leroux.

Edline (A.). — Une paroisse religieuse ; Tour, près Bayeux (Calvados), et son histoire. — In-16, 68 pp., Saint-Amand.

* Enlart (C.). — A propos des fouilles de Naplouse. — Paris, Lecoffre. (Extrait de la *Revue biblique*, 1896.)

* Le même. — Notes sur les sculptures exécutées d'après la pose du XIe au XIIIe siècle (extr. des *Mém. des antiq. de France*, 1895).

Fleury (G.). — Les fortifications du Maine. De l'origine des Chatelliers ou des fortifications en terre. — In-8°, Mamers.

Fournier (A.). — Le fondateur de l'Abbaye de Senones. — In-8°. Nancy.

Graffin (R.). — Souvenirs archéologiques de l'abbaye de Belval. — In-8°, Dôle, Bernin.

Godet (R. P.). — La chambre de la signature. — (*Notes d'art et d'archéol.*, mars 1895.)

Grouchy (Le Vte de). — Inventaire des tapisseries, tableaux, bustes et armes de Louvois (1688). — In-8°, Nogent-le-Rotrou, Daupeley.

Guibert (L.). — Reliquaires limousins : types, formes et décors. — In-8°, Tulle, Crauffon (Extr. du *Bull. de la Soc. des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, 1895).

Guillaume (Eug.). — Le Panthéon d'Agrippa a propos des découvertes récentes (*Revue des Deux mondes*, 2me semestre, 1892).

Guillotin de Corson (L'abbé). — L'abbaye de Melleray avant la révolution. — In-8°. Saint-Brieuc, Prudhomme.

Guzman (P.). — Le symbolisme dans l'art chrétien. — (*Notes d'art et d'archéol.*, sept.-oct. 1895.)

L'Invasion de la ville du Mans par les religionnaires en l'année 1562. Conversation par écrit à M. D. R. A. C. — In-16, 124 pp. Laval.

Jéhan (L.-F.). — Voyage pittoresque et archéologique sur les côtes de Bretagne. — In-8°, 240 pp. grav. Tours.

La Bunodière (H. de). — Notice archéologique et historique sur l'église Saint-Ouen de Rouen. — In-8°, 70 p. et pl. Paris, Dumont.
Prix : 2 fr. 50.

Lafond (P.). — Une famille d'ébénistes français (les Jacob); le mobilier de Louis XV a Louis-Philippe. — In-8°. Paris, Plon.

* La France artistique et monumentale. — *Société de l'Art français*, t. V et t. VI. Paris, Librairie illustrée, in-4°; chaque 25 frs.

Largeault (A.). — L'épitaphe de Gunter a l'église Saint-Hilaire de Poitiers. — (*Rev. Poitevine et Saintongeaise*, mars 1895.)

Lemonnier (H.). — La Renaissance italienne des origines a la mort de Michel-Ange. — (*Rev. des cours et conférences*, 2 mai 1895.)

Lerosey (L'abbé A.). — Histoire de l'abbaye de Saint-Sauveur-le-Vicomte. — In-8°, Abbeville, Paillart.

Les monuments byzantins de Mistra. — (*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 30 avril 1895.)

Les roses d'or pontificales. — (*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 20 avril 1895.)

Lex (L.). — Le Mausolée de Louis de Valois, duc d'Angoulême, dans l'église de La Guiche, (Saône-et-Loire). — In-8°. Paris, Plon.

Lièvre (A.-F.). — Une méprise archéologique. Les puits funéraires. — In-8°. Poitiers.

Loquet (G.). — L'abbaye de Sainte-Croix de Talmond. — In-8°. La Roche s/Yon, Servant.

Mâle (Em.). — La sculpture française du moyen age. — (*Revue de Paris*, 1er septembre 1895.)

* **Marsaux** (Le chan. L.). — Anciens usages de Chambly. — Broch. in-8°. Pontoise.

Le même. — Un coin inconnu de Seine-et-Oise. — Broch. in-8°. — (Extr. des *Mém. de la Soc. hist. et archéol. de Pontoise et du Vexin*, t. XVII, 1895.)

Marsonnière (De la). — Rapport sur les travaux de la Société des Antiquaires de l'Ouest, pendant l'année 1893. — In-8°. Poitiers.

Maxe-Werly (L.). — Examen archéologique d'une miniature exécutée au XVIe siècle et du tableau représentant N.-D. des Vertus de Ligny en Barrois. — (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, t. IV, 3e sér.)

* **Mazerolle** (F.) — Les Blaru, orfèvres et graveurs parisiens. — Brochure. Paris, Plon.

* **Le même.** — Un coin inconnu de Seine-et-Oise. — Ibid.

* **Ménard** (E.).— La maison-dieu et le petit séminaire de Montmorillon. — Montmorillon, Fontenaille, in-8° de 572 pp., avec neuf photograv.

Michel (Em.). — Études sur l'histoire de l'art. — In-16. Paris, Hachette.

* **Mourier** (J.). — L'art au Caucase.— Brochure illustrée. Paris, Maisonneuve, 1896.

Müntz (Eug.). — Michel-Ange a propos d'un livre récent. — (*Revue des Deux mondes*, 2me semestre, 1892.)

Oger (E.). — Rapport sur les travaux de la Société académique de Nantes et de la Loire-Inf.— In-8°. Année 1893. Nantes.

Pérathon (C.).— Essai de catalogue descriptif des anciennes tapisseries d'Aubusson et de Felletin. — In-8°. Limoges, Ducourtieux.

Perrossier (L'abbé C.). — Un collectionneur dauphinois au XVIIe siècle ; l'abbé de Lesseins et sa galerie. — In-8°. Valence, Céas.

Picardat (L'abbé G.). — Un joyau d'architecture chrétienne et française, ou l'église abbatiale de Preuilly-sur-Glaise. — In-8°, 420 p., grav. Tours, Mame.

Prajoux (L'abbé J.). — Roanne a travers les ages; les anciens logis et hostelleries de Roanne. — In-8°. Roanne, Darcon.

Porte de l'église Sainte-Croix de Gannat : auvent de Gannat. — (*La correspondance hist. et archéol.*, 25 septembre 1895.)

Prajoux (J.). — Visite pastorale de Mgr Camille de Neufville, archevêque de Lyon, aux églises de Saint-Rambert, l'Ile-Barbe et Saint-Lazare, le 21 mars 1659. — (*Rev. du Lyonnais*, févr. 1895.)

Ponsonailhe (C.). — Les cent chefs-d'œuvre de l'art religieux. — Les peintres interprétant l'Évangile. — In-4°, grav. Paris, Firmin-Didot.

Rialle (G. de). — Pèlerins et pèlerinages: sources saintes en pays chartrain ; saints berrichons. — (*Revue des trad. popul.*, mai 1895.)

Robert (C.) — Les draps mortuaires chrétiens. — (*Notes d'art et d'archéol.*, sept.-oct. 1895.)

Rousset (H.). — Le théatre a Grenoble : histoire et physionomie (1500-1890). — In-8°. Grenoble, impr. Dauphinoise.

Royer (Ch.). — L'église fortifiée de Ribeaucourt. — (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, t. IV, 3e sér.)

* **Schlumberger** (G.). — Mélanges d'archéologie byzantine. Première série.— In-8°. Nombreuses vignettes et 16 planches. Paris, Leroux.

Seyssel-Cressieu (Cte Marc de). — INVENTAIRE DES BIENS MEUBLES ET DES TITRES DE BARBE D'AMBOISE, COMTESSE DOUAIRIÈRE DE SEYSSEL-LA-CHAMBRE, 1574-1575. — Paris, E. Leroux, 1896, 72 pp. (Extr. du *Recueil d'Inventaires anciens.*)

Teste (Paulin). — GAZETTE DES BEAUX-ARTS. Table alphabétique et raisonnée: noms, matières, gravures (1881-1892), précédée du répertoire général et méthodique des matières publiées depuis l'origine (1859) jusqu'à l'année 1892. — In-4°. Paris, bur. de la *Gazette des Beaux-Arts*, 8, rue Favart.

* **Trémoille** (Le duc de la). — LES LA TRÉMOILLE PENDANT CINQ SIÈCLES, t. III. — In-4° de 264 pp. Nantes, Grimaud.

VISITE PASTORALE DE MGR MARQUEMONT, A SAINT-ÉTIENNE-EN-FOREZ, EN 1614. — (Bull. de la *Diana*, oct.-déc. 1894.)

Allemagne.

Asseburg (F.). — NOTICE SUR UN ANCIEN ÉVANGÉLIAIRE DE L'ÉPOQUE GOTHIQUE, CONSERVÉ A L'ÉGLISE DE SAINT-NICOLAS, A HŒXTER (Westphalie). — (*Zeitschrift für Christliche Kunst*, VIIIe année, 6e livraison, 1895.)

Beissel (S.). — AUTELS FLAMANDS DE LA PROVINCE rhénane et de Westphalie. — (*Stimmen aus Maria Laach*, 1er janvier 1895.)

Firmenich-Richartz (E.). — WILHELM VON HERLE ET HERMANN WYNRICH VON WESSEL. — (*Zeitschrift für Christliche Kunst*, VIIIe année, 4e et 5e livraisons, 1895.)

Heitz (Paul). — DER INITIALSCHMUCK IN DEN ELSAESSISCHEN DRUCKEN DES XVe UND XVIe JAHRH. — I. Die Zierinitialen in den Drücken des Thomas Anshelm (Hagenau, 1516-1523), Ein Bertrag zur Geschichte des Holzschnitts. — In-8°, 20 pl. Strasbourg, Heitz.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE EN BUKOWINE. — (*Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, t. XXI, 4e fasc.)

Lippmann (Le dr F.). — KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE ALTER MEISTER IN NACHBILDUNGEN. V. — In-fol. 50 pl. Berlin, Reichsdruckerei.

Noack (Ferd.). — DIE GEBURT CHRISTI IN DER BILDENDEN KUNST BIS ZUR RENAISSANCE IM ANSCHLUSS AN ELFENBEINWERKE DES GROSSHERZOGL. MUSEUMS ZU DARMSTADT. — In-8°, pl., Darmstadt, A. Bergsträsser.

Schaeffer (Aug.). — DIE KAISERLICHE GEMAELDE-GALERIE IN WIEN ; MODERNE MEISTER. Lief. IV, — In-fol. 7 pl., Vienne, J. Löwy.

* **Weber** (Le dr Paul). — LES JEUX DES MYSTÈRES ET L'ART ECCLÉSIASTIQUE EXPLIQUÉS DANS LEURS RAPPORTS, A PROPOS DE L'ICONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE ET DE LA SYNAGOGUE, ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE. — In-8°, 152 pp., avec 10 pl. en phototypie et 18 gravures dans le texte. Stuttgard, Ebner et Seubert.

Angleterre.

BIRD AND BEAST IN ANCIENT SYMBOLISM. — (*The Academy*, n° 1219, 1895.)

Radcliffe (Miss A.-G). — SCHOOLS AND MASTERS OF SCULPTURE. — In-8°, grav. Londres, Appleton.

Espagne.

Arpa y Lopez (S.). — MANUAL DE ESTÉTICA Y TEORIA DEL ARTE. — In-8°. Madrid, M. Tello.

EL ARTE MONUMENTAL. II. EN LA EDAD MEDIA. ARQUITECTURA BIZANTINA, ROMANIA, ARABE Y ORIENTAL, GOTICA, ITALIANA. — In-8°, 27 fig., Madrid, F. Marqués.

Fundi (C.). — EL SECRETO DE LAS PINTURAS DE LA ESCUELA DE LEONARDO DE VINCI EN EL ALTAR MAJOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. — (*Soluciones catolicas*, mai 1895.)

Grèce.

Spyridon Paganelli. — MICHEL ANGE BUONAROTTI. — (Ἑστία εἰκονογραφομένη, 4 juin 1895.)

Italie.

Cavalcaselle (G.-B.) et **Crowe** (J.-A.). — STORIA DELLA PITTURA IN ITALIA DAL SECOLO II AL SECOLO XVI. VOL. V. VII. — (Alcuni pittori ed altri artisti, fiorentini dell' ultimo periodo del secolo XIV, del XV ; pittori fiorentini fin poco dopo la prima meta del secolo XV.) — In-8°. Firenze, Le Monnier.

Beltrami (Luc.). — TARSIA E SCULTURA IN LEGNO IN LOMBARDIA. — In-4°, 27 pl. Milano, Rebeschini.

Fontana (Giov.). — UN' OPERA DEL DONATELLO ESISTENTE NELLA CHIESA DEI CAVALIERI DI S. STEFANO DI PISA. — In-8°, Pise, T. Nistri.

Gianuizzi (Pietro). — GIORGIO DA SEBENICO, ARCHITETTO E SCULTORE. — In-4°, fig. Rome, Unione cooperativa editrice.

Guidotti (Cam.). — IL DUOMO DI PIACENZA, MONUMENTO NAZIONALE ; STUDI E PROPOSTE. — In-4°, pl. Piacenza, Marchesotti.

Martini (Tito.). — EGISTO TORTORI E L'ARTE DI MODELLARE IN CERA. — In-8°. Firenze, Minorenni corrigendi.

Marucchi (O.). — NUOVE OSSERVAZIONI SUL MOSAICO DI PALESTRINA. — (*Bull. della commiss. archeolog. comunale di Roma*, janv.-mars, 1895.)

* **Merkel** (C.). — IL CASTELLO DI QUART, NELLA VALLE D'AOSTA, SECONDO UN INVENTARIO INEDITO DEL 1557, CONTRIBUTO ALLA STORIA DEL MOBILIO. — In-8°, de 154 pp., avec deux planches. Rome, Forzani.

Navarra (G.). — Galleria palazzo Ottolenghi; catalogo. — In-8°. Asti, Paglieri e Raspi.

Trenta (Giov.). — L'Inferno e gli altri affreschi del camposanto di Pisa attribuiti agli Orgagno a Buffalmacco al Lorenzetti e a Giotto, restituiti ai loro veri autori, con documenti inediti. — In-8°. Pise, Enrico Spoerri.

Zampaneili (Claudio). — Un pensiero di Raffaello Sanzio di Urbino, ossia il bozzetto che servi di scorta a questo sommo pittore nella formazione del quadro rappresentante S. Cicilia, unitamente a S. Paolo, S. Giovanni Evangelista, S. Agostino e S. M. Maddalena, che si conserva nella Pinacoteca di Bologna. — In-8°. Forli, L. Bordandini.

Russie.

Aïnalov (D.-V.). — Les Mosaiques des IVe et Ve Siècles. — (*Journal ministerstva narodnago prosviechtchenha*, avril-mai 1895.)

Mycielski (Jerzy). — Galerya obrazow przy muzeum ks Czartoryskich w. Krakowie. — (*Die Bildergallerie bei dem Czartoryski'schen Museum in Krakau.*) — In-8°. Cracovie, Polnische Verlagsgesellschaft.

Belgique.

Bastelaer (D.-A. van). — Pavement mosaïque en petits carreaux céramiques du XIIe siècle, trouvé à Ragnies, lieu dit ferme du Pommerœul. — (*Bulletin de l'Acad. d'archéol. de Belgique*, t. XVIII.)

Chevalier (Le chan. U.). — Repertorium hymnologicum. — Catalogue des Chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'a nos jours. L.-Q. Nos 9936 à 16091. — In-8°. Louvain, Polleunis et Ceuterick.

Cloquet (L.) — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Vol. in-8°, 130 gravures et 8 chromolithographies. Soc. de Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00. — Édition de luxe. Prix : fr. 15,00.

Le même. — Essai sur les principes du Beau en architecture. — Broch. in-8°. Prix : 1 fr. 50.

Le même. — Les Maisons anciennes en Belgique. — In-4°, illustré [1].

Le même. — Tracts artistiques. — I. L'art monumental des Égyptiens et des Assyriens. — II. L'art mon. des Indous et des Perses. — III. L'art mon. des Grecs. — In-4°, de 100 pp. environ. Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie.

Destrée (O.-G.). — Les préraphaélistes, notes sur l'Art décoratif et la Peinture en Angleterre. — In-8°, grav. Bruxelles, Dietrich.

Génard (P.). — Coenraet Meyt, sculpteur du XVIe siècle. — (*Dietsche Warande*, mai-juin 1895.)

Helbig (J.). — Lambert Lombard, peintre et architecte. Étude accompagnée du portrait de Lombard, par lui-même, et de cinq autres phototypies d'après les œuvres du maître. — In-8°. Bruxelles, Vve Baertsoen. Prix : fr. 3,50.

Lampe (L.). — Signatures et monogrammes des peintres de toutes les écoles. — Guide monogrammiste indispensable aux amateurs de peintures anciennes. 1re liv. — In-8°, Bruxelles, Castaigne.

* **Lohest** (M.F.). — Le chateau de Bouillon. — (*Extr. du Bull. des Commissions royales d'Art et d'Archéol. de Belgique*, in-8°, 76 pp., 11 pl.)

* **Marchal** (Le chev. Edm.). — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge. — In-8°, de 800 pp. illustré d'une chromolith. et de plus. phototypies. Bruxelles, Hayez.

* **Nève** (M. J.). — Quelques remarques a propos des monuments d'art ancien. — Broch. in-8°. Bruxelles, Scheepers.

Quarré-Reybourbon (L.). — Un compte de la recette générale de Philippe de Croy, duc d'Arschot. — Broch. in-8°. Mons, Janssens.

Van der Haeghen (V.) et **de Waele** (J.) (*) — Contribution a l'histoire du chateau des comtes a Gand, 1439-1446. — Broch. 36 pp. Gand, Van der Haeghen.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE. RESTAURATIONS : église d'Aumale ; église de Sainte-Marie-des-Anges de Lugano ; Pont des Trous à Tournai. — NOUVELLES : l'hôtel d'Assézat à Toulouse ; insigne des messagers de la Keure à Gand ; M. Ch. Normand ; Exposition de la Société de Saint-Jean. — TROUVAILLES : carreaux funéraires polychromes à Bruges ; couvent des Cordeliers à Cahors. — VARIA : Art populaire.

Restaurations.

Restauration de l'église d'Aumale. — Le *Bulletin de la Commission des Antiquaires de la Seine Inférieure* donne sur cet édifice d'intéressants renseignements. Les voici en résumé :

« Tous les piliers de la nef ont été entièrement refaits ; les murs de cette nef ont été surélevés et percés de cinq magnifiques fenêtres ogivales. Enfin, sur les instances de M. le Maire, les voûtes du chœur et des chapelles ont été nettoyées et restaurées pour les mettre en parfaite harmonie avec la voûte neuve.

« Les dépenses s'élèvent à plus de 100.000 fr. et laissent un déficit de 6.000 fr.; et lorsqu'il aura été comblé, il restera encore à remplacer les vulgaires pavés par un dallage convenable en pierre, à fermer le chœur par une bonne grille en fer, enfin à pourvoir à l'aménagement de l'ancienne chaire, dont un amateur a estimé la jolie cuve à 10.000 fr.

« Enfin quand pourra-t-on songer efficacement aux travaux extérieurs? Sans parler de la continuation de la galerie du chevet, tant de délicates sculptures sont à refaire, surtout du côté sud.

« M. Lefort, après une mention du beau buffet d'orgues qui ne fut pas fait pour cette église, insiste sur l'urgence extrême de remettre en leur état primitif les magnifiques sculptures qui décorent à l'extérieur le sommet de la basse nef méridionale.

« Les administrations locales et les libéralités individuelles ayant fourni près de 80.000 francs pour les grands travaux qu'il a pu exécuter à cette église, l'architecte en chef n'hésite pas à demander à la Commission d'émettre le vœu que le complément de restauration qui vient d'être réclamé, soit au plus tôt accompli sur les seuls fonds de l'État et du département, les ressources de la ville étant tout à fait épuisées par les quêtes réitérées pour l'église et pour l'hospice.

LA commission des monuments historiques de Suisse va entreprendre à Lugano, avec le concours financier du Conseil fédéral, la restauration de l'église Santa-Maria-degli-Angeli, célèbre par les fresques de Bernardino Luini. La grande *Passion*, peinte par le disciple de Léonard, est toujours en excellent état de conservation ; mais la *Cène* gisait jusqu'ici, en trois morceaux, dans une chapelle encombrée. Rapportée jadis, de la salle où elle fut peinte, à l'intérieur de l'église, elle avait dû être de nouveau déplacée, par suite de l'humidité de la paroi. Des ouvriers italiens la transportèrent très habilement sur toile, et elle attendait toujours une place définitive qui va lui être enfin donnée. Le nettoyage de l'église avait été commencé il y a cinq ou six ans : on découvrit alors, sous le badigeon d'une des chapelles, toute une décoration du Bramantino. On espère trouver, sous la chaux des chapelles voisines, une semblable parure, et c'est ce qui a décidé le gouvernement de Berne à voter, sur les instances de la ville de Lugano, un crédit de quinze mille francs pour la remise en état de l'église tout entière.

Le *Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique* nous apprend l'approbation des plans dressés, par M. A. Verhaegen, pour la restauration de la remarquable porte d'eau appelée *Pont des Trous*, à Tournai.

M. Van Assche vient d'achever l'étude de la restauration de l'église de Saint-Médard, à Wervicq, et de l'église remarquable de Ste-Walburge, à Furnes.

Nouvelles.

M. le baron de Rivières écrit au *Bulletin monumental* (1) :

« *L'hôtel d'Assézat, à Toulouse.*— Le 6 septembre dernier s'est éteint à Toulouse un riche capitaliste, M. Théodore Ozenne, à l'âge de 81 ans. Veuf et sans enfants, il a laissé une grande partie de sa fortune en legs à la Ville, aux sociétés savantes de Toulouse et en bonnes œuvres.

« Mais ce qui intéresse l'archéologie, est la clause de son testament, par laquelle il lègue à la Ville de Toulouse, pour y loger les sociétés savantes de cette cité, l'hôtel d'Assézat, la plus splendide peut-être des habitations privées élevées au XVIe siècle dans le Midi de la France. Par ce don généreux, M. Ozenne a sauvé de la

1. N° 3. 1895, p. 258.

destruction ce bijou d'architecture qu'il venait d'acquérir il y a deux mois à peine, et son nom vivra dans le souvenir des amis des arts et de nos vieux monuments.

« L'hôtel d'Assézat porte le millésime 1555 sur le portail d'entrée, et c'est bien la date de l'apogée de l'art Henri II. Il fut construit par l'ordre de Pierre Assézat. M. le baron de Verneilh en a donné une bonne description dans le volume du congrès de Toulouse, et César Daly lui a consacré dans ses *Motifs historiques*, un certain nombre de planches gravées.

« Par son élégance, sa sobriété et l'harmonie de ses proportions, l'hôtel d'Assézat rappelle Le Louvre de Pierre Lescot.

« Son premier possesseur, Assézat, en fut dépouillé par confiscation, après l'insurrection de 1562. Il avait été condamné à mort, et ce ne fut que longtemps après qu'il rentra en possession de son logis, qu'il trouva pillé. Montluc, de passage à Toulouse, y avait séjourné pendant cette période agitée de notre histoire.

« Plus tard, au milieu du XVIIIe siècle, l'hôtel d'Assézat devint la propriété de M. Marcassus de Puymaurin, qui modifia les fenêtres à meneaux sans trop les défigurer. On doit à M. de Puymaurin la décoration d'un beau salon Louis XVI. C'est là que se réunirent les artistes toulousains de cette époque, et l'Académie des Beaux-Arts de Toulouse y prit naissance.

« Ainsi les souvenirs du passé et la majesté de son architecture semblaient destiner cette belle demeure à devenir le sanctuaire des lettres et des arts à Toulouse. »

Il y a quelques semaines, la population gantoise fut en proie à de vives émotions, par suite des offres merveilleuses, qui auraient été faites à l'Administration communale, pour l'acquisition de deux insignes des messagers de la Keure. Ces offres, émanant d'un baron de la haute juiverie, montaient à plus d'un demi-million. Il s'agissait des six remarquables médaillons conservés au musée communal, et plus particulièrement de deux d'entre les quatre qu'a ciselés Corneille de Bont, orfèvre en titre d'office de Charles le Téméraire et de Maximilien d'Autriche, l'auteur du magnifique grand scel de Marie de Bourgogne et des sceaux impériaux de Maximilien, celui dont Jean Lemaire de Belges parle en ces vers :

> Approche toy, orfevre du Dvc Charles,
> Gentil Gantois, Corneille très habile.

Fallait-il consentir à l'aliénation de ces joyaux, vrais insignes de noblesse de la cité; fallait-il par fierté intransigeante, se priver d'une somme à l'aide de laquelle on aurait pu restaurer plusieurs monuments, presqu'un quartier de ville? Tel est le grave sujet, qui passionna quelques semaines et les hommes politiques, et les artistes, et les

archéologues, et la presse. Après maintes joutes brillantes des partisans et des adversaires de la vente, on apprit.... que les offres avaient été retirées.

Nous reproduisons l'un de ces médaillons un instant fameux.

M. Noël Thiollier vient de soutenir sur les églises romanes du Velay une thèse remarquée.

Son mémoire a pour titre : *Étude sur l'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy.*

Les éloges décernés à M. Thiollier, lors de sa soutenance de thèse, permettent de dire que, désormais, l'étude des monuments romans de notre région n'est plus à faire.

L'ACADÉMIE des Beaux-Arts vient d'attribuer à M. Ch. Normand le prix Bailly, d'une valeur de 1.500 frs.

M. Ch. Normand, depuis dix ans qu'il est sur la brèche, a déjà donné une œuvre considérable; et il a créé un mouvement grâce auquel le vandalisme des démolisseurs et des pharisiens a dû souvent laisser reposer la pioche.

Deux villes se sont partagé ses affections, *Paris*, dont il a commencé un itinéraire connu de nos lecteurs (1), et *Troie*, où il a exercé, en

1. V. *Rev. de l'Art chrét.*, [illegible]

recherches fructueuses, sa méthode d'investigations, et son observation sagace.

LA Société de Saint-Jean de Paris a ouvert en février, 76, rue des Saints-Pères, sa deuxième exposition annuelle (peinture, sculpture, gravure, architecture).

Trouvailles.

— On écrit de Bruges, 1er février :

« Une découverte importante au point de vue archéologique vient d'être faite cette semaine en creusant une tranchée pour construire un égoût près de l'église Notre-Dame. On a mis au jour toute une série de caveaux mortuaires dont les parois sont ornées de peintures faites directement sur la maçonnerie : Dieu le Père levant la main pour bénir, la Vierge et l'Enfant JÉSUS, saint Jean, évêque, un ange aux ailes déployées, — puis des sujets de moindre importance, des croix, des flambeaux.

« Le tout est bien conservé. Les tombes sont du XVe siècle ou du commencement du XVIe. »

On sait que toute une série de tombes décorées de semblables peintures ont déjà été mises au jour à Bruges et en Flandre. M. le chan. Van den Gheyn a fait de cette question l'objet privilégié de ses études, ainsi que nos lecteurs ont pu l'apprendre naguère (1).

Couvent des Cordeliers à Cahors. — Les travaux de reconstruction du lycée de Cahors, en faisant disparaître les derniers restes du couvent des Cordeliers, ont amené la découverte de quelques beaux chapiteaux de l'ancienne église. Malheureusement ils sont réemployés pour la plupart dans les constructions nouvelles, et quand la ville possédera enfin le musée archéologique depuis si longtemps réclamé, ce ne sera pas sans peine qu'on retrouvera pour les y placer quelques exemplaires de ces chapiteaux.

Il était légitime d'espérer que la démolition de l'ancienne salle capitulaire — le plus beau monument gothique de la ville — serait compensée par la découverte des pierres tombales des personnages historiques enterrés dans l'église des Cordeliers, particulièrement celle de l'architecte qui construisit l'admirable pont Valente ; cette espérance a été déçue. Les soudards de Henri IV avaient sans doute tout détruit. Par contre, on a retrouvé le caveau voûté qui servait d'ossuaire à la chapelle des Jésuites, charmant petit édifice de style Louis XIII. L'entrée de ce caveau était fermée par un joli morceau de sculpture représentant les monogrammes combinés J. H. S. et A. M. en belles lettres ornementées dans un élégant écusson supporté par deux anges d'un travail bien moins bon.

(Corresp. hist. et arch.).

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1[illegible], pp. 11[illegible] et 384.

Varia.

Art populaire.

« Le dernier bulletin de la *Société populaire des Beaux-Arts de France* nous apporte le compte rendu du banquet qu'elle a offert à son président d'honneur, M. Léon Bourgeois, président du Conseil des ministres. Plus de deux cents convives étaient réunis dans la grande salle du *Grand-Hôtel ;* à la place d'honneur avaient pris place MM. Roujon, directeur des Beaux-Arts, Carolus Duran, Benjamin Constant, Maurou, Boucher, Larroumet, Roll, Gervex, etc.

Au dessert, M. Benoît-Lévy a porté un toast à M. Bourgeois, et, après avoir retracé le chemin parcouru, il a montré ce qui lui restait à faire. Nous extrayons de son discours le passage suivant :

« Aidons-les, ceux qui veulent avoir sous les yeux quelque chose de beau, quelque chose qui les rapproche de l'idéal ! Faisons comprendre la beauté de la nature sous toutes ses formes et sous tous ses aspects ! Conservons à l'âme humaine ce sentiment instinctif du beau, sans lequel il n'y a plus qu'égoïsme et intérêt.

Tout ce que nous voyons, devrait être imprégné du sentiment du beau ; toutes nos impressions devraient être débarrassées du grossier, du mesquin et du brutal. Il faut donner à toutes choses, toute beauté qu'elles peuvent comporter et faire ainsi par leur contemplation habituelle, l'éducation esthétique des foules.

Voyez comme en Italie ou en Belgique s'est développé le sentiment artistique du peuple et comme il enfante des merveilles ! Certaines rues, certaines villes même, y sont de véritables musées... Et, pour ne pas déchoir, savez-vous ce qu'on fait en Belgique ?

Pendant que chez nous, nous faisons des concours pour une pièce d'orfévrerie ou pour un appareil d'électricité, ou pour d'autres objets destinés à orner tables ou appartements de gens riches — là-bas il s'est formé une société *pour l'Art appliqué à la rue.* Elle ouvre des concours pour l'ornementation des façades de maisons, pour des enseignes, pour des affiches, pour des bornes postales, pour des réverbères, des plaques de rues, etc. Et comme nos voisins ont raison de rappeler la tradition glorieuse qui a produit la fontaine de Florence, le puits de Quentin Metsys, le heurtoir de porte de Benvenuto Cellini, et tant d'autres objets d'art qui constituent dans la rue, à la portée de tous, un musée sans pareil (1) ! *(Vifs applaudissements).*

Messieurs, cette œuvre nous pouvons la réaliser chez nous et j'estime que d'ici peu de temps, notre Société sera en mesure de réaliser tout ce beau et vaste programme de propagande artistique... »

L. C.

1. Si M. Benoit-Lévy avait vu les pauvretés auxquelles l'*Art appliqué à la Rue* a abouti dans les artères commerçantes de Bruxelles, il est probable qu'il aurait parlé de cette Société avec moins d'enthousiasme. N. D. L. R.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

39me Année. — 4e Série.

Tome VII (XLVe de la collection).

2me livraison. — Mai 1896.

Les églises de Toscanella. Ste-Marie-Majeure, St-Pierre.

XIIe et XIIIe siècles (Premier article).

ENTRE Viterbe et Corneto, sur une sorte de promontoire, dernière éminence d'un contrefort partant de l'ancien cratère où s'étend le lac de Bolsena, la petite ville de Toscanella, l'antique Tuscania des Étrusques, dresse ses clochers et ses tours près d'un ravin encaissé au fond duquel coule la Marta.

Cette cassure volcanique, ouverte à travers un pays très peu cultivé, à peine vallonné de quelques prairies, à peine ombragé de quelques arbres, dont le sol est partout écorché par l'érosion presque constante d'une roche dure et noirâtre, pays désert, aux grandes lignes d'une poésie douce et un peu triste, aux vastes horizons perdus jusques en des montagnes nettement et largement silhouettées, cette large ouverture que rien ne prépare dans le paysage, apparaît tout d'un coup aux regards étonnés, environnée de hautes murailles naturelles où les anciens habitants creusaient leurs chambres sépulcrales. Toscanella, ou du moins la ville moderne, est bâtie au-dessus d'un des escarpements qui forment le ravin; elle s'étend sur un plateau étroit et long, et s'incline de l'autre côté sur les pentes plus adoucies d'un vallon verdoyant. L'ancienne enceinte occupe l'extrémité du promontoire, et là, derrière des murailles ruinées, à l'ombre de deux hautes tours encore debout, la cathédrale chrétienne du moyen âge est venue remplacer le temple élevé jadis à la divinité païenne.

Entre l'emplacement de la cité disparue et celui de la cité vivante, s'élevait, sur une éminence, une importante construction, véritable forteresse, appelée le palais du Podestat. Par quelle succession de cataclysmes, guerres ou tremblements de terre, ce château, qui domine la ville, ne présente-t-il plus qu'un amoncellement de ruines, où des tours éventrées s'écroulent sur le rocher,

laissant encore debout quelques grands pans de muraille crénelés à la mode sarazine? Il est bien difficile de le savoir.

Laissons donc cet amas de pierres, mort désormais pour nous, et tournons nos regards vers d'autres monuments, d'autres murailles, d'autres tours. Si, de ce côté, nous trouvons également quelques ruines, au moins pourrons-nous constater que la main des hommes ou les coups du temps ont épargné les deux précieux sanctuaires, les laissant subsister dans leur sainte majesté, malgré l'état d'abandon auquel nous les voyons réduits.

Les deux basiliques de Toscanella auraient été désaffectées au XVIe siècle, lorsque le cardinal Gambara, après avoir fait construire dans la ville nouvelle l'église de St-Jacques, y transporta le siège de son évêché. Mais rien ne vient indiquer à quel concours de circonstances est due la conservation presque complète de ces monuments de l'art au moyen âge, de ces temples où la foi des XIIe et XIIIe siècles avait marqué son passage en accumulant les merveilles. Comme tous les municipes romains ayant formé des cités indépendantes, Toscanella avait bien une histoire locale enfermée dans ses archives; malheureusement, tous ces anciens parchemins ont été détruits et dispersés à la suite des sièges nombreux que la ville et le château eurent à soutenir. Aussi regardons-nous avec autant de surprise que d'admiration ces vieux édifices, indemnes de toute blessure et de toute restauration, vivant encore, après plus de huit cents ans, de leur existence d'autrefois.

Le voisinage de Corneto-Tarquinia, l'antique Tarquinie, vaste champ d'exploration où furent découvertes les magnifiques nécropoles de l'Étrurie, où furent trouvés dans les chambres mortuaires tant de tombeaux et de sarcophages, donnèrent à Toscanella et à ses hypogées creusés en pleine roche une certaine célébrité. Cette pittoresque petite ville mérite bien, au même titre, de fixer l'attention des architectes et des artistes épris des beaux souvenirs du moyen âge.

Église de Sainte-Marie-Majeure.

TURRIOZZI, qui écrivait en 1778 son *Istoria della città Tuscania*, parle d'une chronique d'après laquelle, en 648, à l'occasion de la translation des corps des saints Marcellus et Valerianus, le siège épiscopal de Toscanella aurait été transféré à l'église de St-Pierre nouvellement construite. Il ressort naturellement de cette indication que ce siège existait antérieurement autre part. On trouve en effet, à peu de distance, au bas du coteau, cachée dans un pli de terrain qui l'abrite, une autre église consacrée depuis bien longtemps à la Vierge Marie.

A quelle époque précise cette église a-t-elle été construite? Nous l'ignorons. A la suite de la cession de son titre de cathédrale, elle devint simple collégiale, avec un chapitre de chanoines. Au IXe siècle, le pape Léon IV, dans une bulle adressée à Virobonus, évêque de Toscanella, désigne l'église de Sainte-Marie comme ayant été longtemps auparavant la première église du diocèse : « *Ecclesiam Sanctæ Mariæ quæ olim caput episcopii existit.* » Mais là se bornent les renseignements recueillis par l'histoire; rien dans les textes n'a rapport à la reconstruction très importante de la fin du XIIe siècle, non plus qu'a des travaux antérieurs. Il existe cependant des preuves certaines que, vers la fin du IXe siècle, peut-être au début du Xe, les églises furent toutes deux, si non refaites, au moins restaurées et dotées d'un mobilier presbytéral d'une remarquable richesse.

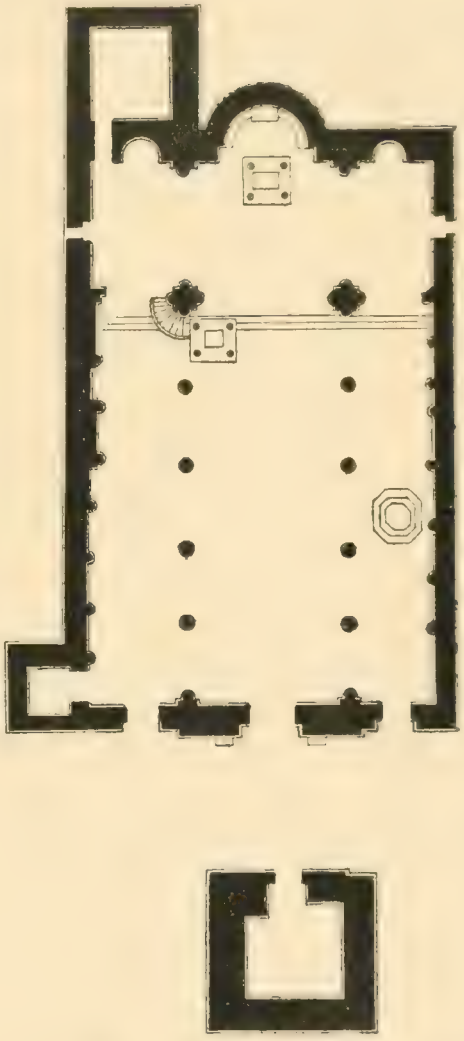
Basilique de Sainte-Marie-Majeure à Toscanella. — Le baptistère et la nef latérale droite.

(Photogr. de M. Tournaire.)

Masquée par une déclivité du sol, protégée par la colline que couronne le château du Podestat, l'église de Sainte-Marie-Majeure s'élève dans un pli de terrain laissant à peine à ses murailles l'espace nécessaire à leur développement. La tour massive qui lui servait de campanile se dresse à moins de six mètres de la porte principale et marque déjà la limite des constructions.

Telle que nous la voyons aujourd'hui, l'église est une basilique à trois nefs, romane si l'on veut, car partout règne le plein-cintre, mais surtout romaine, par son plan et par ses dispositions générales. Cependant, l'ornementation est tellement empreinte, à côté de quelques souvenirs de l'antiquité, des traditions du style byzantin, tellement particulière et différente de celle des églises Lombardes du nord de l'Italie, qu'il semble nécessaire, pour bien caractériser cette architecture, de lui donner le nom de romano-byzantine.

Le plan est un rectangle allongé, séparé en trois nefs par deux séries d'arcades portées sur des colonnes isolées. Au fond, vis-à-vis de la nef médiane, se développe une abside demi-circulaire; des absidioles ou niches font face aux nefs secondaires. Entre l'abside et les nefs, s'étend un transept élevé de trois marches; l'autel en occupe le milieu. Deux gros piliers carrés, renforcés de colonnes faisant saillie sur les quatre faces, semblent limiter la longueur des nefs en avant des marches, mais une arcade plus haute et plus largement ouverte que les autres franchit l'espace réservé au transept, permet aux murs latéraux de se prolonger et de venir buter sur le chevet. La nef principale s'étend donc librement, d'une extrémité à l'autre de l'église, entre deux hautes murailles percées de quelques rares et étroites fenêtres, et, sous une charpente apparente dont les fermes, soulagées par des consoles, portent la couverture. Les bas-côtés, de même longueur que la nef centrale, mais comme elle limités, pour les besoins intérieurs, aux marches du transept, sont couverts par une toiture en appenti dont les demi-fermes et les chevrons sont également apparents.



Plan de la basilique de Ste-Marie-Majeure à Toscanella.

Il est difficile de tirer de ces dispositions très simples une indication précise relative à l'âge du monument, elles peuvent aussi bien convenir à une basilique du IXe siècle qu'à une église du XIIe.

En Italie, la forme basilicale, implantée sur le sol dès l'origine, perpétuée par les grandes constructions constantiniennes, avait été largement adoptée par les constructeurs d'église au moyen âge. Les papes des VIIIe et IXe siècles, grands restaurateurs et édificateurs de monuments religieux, n'en avaient pas soupçonné d'autres; et, si les artisans leur faisaient défaut, s'ils étaient quelquefois obligés de s'adresser à des étrangers, c'était pour leur faire faire une besogne absolument romaine. Le séjour prolongé des byzantins et leurs procédés de construction avaient à peine modifié les dispositions des édifices religieux tant à Rome que dans les provinces; Ravenne même vit construire à cette époque de véritables basiliques romaines. L'influence orientale qui avait créé, sur les bords du Rhin et dans une grande partie du territoire français, l'architecture romane, n'eut donc que peu de prise sur les coutumes romaines. Aussi, les XIe et XIIe siècles virent-ils s'élever, en Italie, une grande quantité d'églises encore disposées d'après les anciens plans et couvertes de charpentes apparentes plus ou moins compliquées suivant la largeur des nefs, plus ou moins ornées suivant la richesse du donateur.

Pendant ce même temps, il est intéressant de le constater, en France et en Allemagne, les charpentes apparentes avaient complètement disparu. Dans ces contrées soumises pendant si longtemps à la domination de Rome, l'architecture s'était totalement transformée. Avec le grand mouvement auquel donnèrent lieu les croisades, et sous l'influence orientale, elle devint franchement romane. A partir du milieu du XIe siècle, la voûte de pierre remplace partout la charpente en bois regardée depuis longtemps déjà comme un procédé de construction vicieux et dangereux. Le terrible feu de joie, suivant la pittoresque et saisissante expression de M. R. de Lasteyrie, allumé par les Normans au nord et à l'ouest de la France, avait été regardé comme une démonstration suffisante [1].

Il n'en avait pas été de même en Italie, l'habitude, la pauvreté, le manque d'architectes capables, joints à l'instabilité des temps, tendaient à conserver aux édifices religieux la forme si simple, si peu coûteuse, et cependant si pleine de convenance, des anciennes basiliques, et, malgré les restaurations et les transformations, ils sont encore nombreux ceux que l'on pourrait citer. Il est vrai que dans la plupart des cas, la charpente primitive a été masquée par un plancher rapporté entre les fermes, formant une suite de caissons et donnant souvent lieu à un très beau motif de décoration; mais San-Miniato à Florence, construite au commencement du XIe siècle, et les cathédrales de Messine ou de Monreale, qui datent du XIIe, sont des exemples frappants de charpentes apparentes utilisées pour couvrir de grandes églises et servant en même temps à leur décoration.

Il est donc difficile, nous l'avons dit, d'être à première vue renseigné sur les origines de Ste-Marie à Toscanella. Pour se former une conviction à cet égard, il est nécessaire de pénétrer plus avant, et d'entreprendre l'étude de ses différentes parties.

Avant tout, il faut se reporter à l'inscription gravée à l'intérieur sur le marbre, seul texte authentique, indiquant que l'église a été consacrée le 6 octobre MCCVI par Ranierus, évêque de Toscanella, assisté des évêques Pierre de Sutri, Gérard de Népi, Mathieu d'Orvieto, et par plusieurs autres. Cette cérémonie eut lieu, sans doute, à la

1. Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire par M. Robert de Lasteyrie*, 1886. Picard.

Basilique de Sainte Marie-Majeure à Toscanella. — Façade. — D'après le relevé de M. Lemaire, architecte.

suite de grands travaux entrepris pour la restauration de l'église, et la date indiquée en marque probablement la fin.

Les dimensions du monument ne sont pas considérables : du fond de l'abside au portail de la façade, on mesure 35^m 00 environ; la longueur des nefs est de 22^m 60; la largeur du transept 7^m 60; l'ouverture de l'abside est de 4^m 50; la grande nef a 10^m 45 de large, et chacun des bas-côtés 6^m 40.

On trouve dans le grand recueil de J. Gailhabaud un article, dû à la plume autorisée d'Albert Lenoir, sur l'église de Sainte-Marie de Toscanella; tous les détails techniques relatifs à l'architecture, à la sculpture, à la peinture y sont indiqués; M. Rohaut de Fleury, dans son très important ouvrage intitulé *La Messe*, parle également de l'église de Ste-Marie. Mais, ce que ni l'un ni l'autre ne disent dans leur texte, ce que ni l'un ni l'autre n'ont rendu dans leurs dessins, assez peu exacts du reste, c'est l'allure toute particulière du monument; c'est que cette vieille église délaissée apparaît comme une ruine solitaire encore debout sur l'emplacement désert où fut autrefois une ville; c'est l'étonnement que provoque, placée en un pareil lieu, entourée d'un pareil isolement, cette architecture délicate, recherchée, luxueuse même, et complète jusque dans ses détails; c'est la coloration de ces vieilles murailles, foncée, chaude, intense, résultat de la fusion d'éléments divers sous l'action continue du soleil; c'est surtout la singulière rencontre de ce mur nu à l'appareil rustique, aux lignes fermes et sobres, restreintes scrupuleusement aux exigeances des besoins intérieurs, les indiquant nettement par un corps principal en saillie sur la façade et par deux ailes un peu retraitées; c'est, dis-je, la juxtaposition, le mélange de cette sobriété, de cette simplicité, avec la richesse des parties décoratives.

Rien ne pouvait venir mieux en aide à notre description que de la faire accompagner de photographies et de dessins relevés avec une minutieuse exactitude. Notre confrère Monsieur Tournaire, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, a bien voulu mettre à notre disposition les magnifiques aquarelles faites par lui en 1891, avec un talent auquel les artistes et le public ont rendu hommage au Salon de 1893. Elles reproduisent les façades et les intérieurs des deux églises de Toscanella. Peints avec une préoccupation presque religieuse de traduire l'exacte vérité et de rendre l'effet réel, ces dessins aideront puissamment le lecteur à se faire une idée de l'étrange beauté de nos deux basiliques. Nous regrettons vivement de ne pouvoir, par nos reproductions, en traduire la merveilleuse coloration.

Un mur droit couronné par une corniche horizontale à consoles occupe la partie supérieure de la façade. Il est percé en son milieu par une grande rosace qui éclaire la nef principale à travers ses rangées de colonnettes rayonnantes; et c'est déjà une très belle chose que cette rosace. Certes, les architectes du XIIe siècle en avaient exécuté quelques-unes fort remarquables: on peut citer celle de l'église St-Jean in Zoccoli à Viterbe, avec ses deux cercles concentriques formés de petites arcades successives, avec son encadrement de bandes de mosaïques d'émail incrustées dans le marbre, avec ses quatre animaux, symboles des évangélistes, sculptés en bas-relief aux quatre angles, et ses deux chimères faisant de chaque côté saillie en haut-relief et portées sur des consoles; à Assise, la vieille cathédrale élevée au commencement du XIIe siècle, montre égale-

ment sur sa façade trois rosaces, *fenestræ*, comme on les appelait à cette époque, composées de cercles concentriques occupés par de petites arcades; nous pourrions fournir encore d'autres exemples pris à Foligno, à Spolète, villes appartenant à la même contrée.

Il n'en faut pas moins admirer la belle rosace de notre église, largement ouverte, entourée d'une archivolte solide formée de claveaux de pierre. Elle est divisée en deux zones; la première, partant du point central percé en œil de bœuf, est divisée en douze segments égaux par autant de légères colonnettes de marbre, ayant bases et chapiteaux, et servant de points d'appui à douze petites arcades trilobées allant de l'une à l'autre; l'intervalle de ces arcades est lui-même ajouré. Au delà de cette première zone, limitée par une moulure denticulée, les rayons se poursuivent en d'autres colonnettes laissant entre elles un plus grand espace à mesure qu'elles s'éloignent du centre; mais au lieu de subdiviser cet espace par quelques membres d'architecture, le constructeur, voulant laisser à son œuvre toute la légèreté possible, a simplement bouché les vides par des écrans faits de dalles, percés d'ouvertures circulaires lobées qui laissent pénétrer la lumière à l'intérieur. En haut, en bas et sur les côtés de cette rosace, des figures sculptées en bas-relief, ayant une tournure quelque peu barbare, représentent l'Ange, le Bœuf, le Lion et l'Aigle, symboles des quatre évangélistes.

Au-dessous de la rosace, la partie médiane de la façade est traversée par un important motif d'architecture, construit avec ensemble, harmonieux même dans toutes ses parties, d'un aspect agréable, mais rapporté sans aucune utilité apparente sur la vieille muraille. C'est là un des très nombreux exemples de ce caractère décoratif propre au génie italien. Chez ces architectes, recherchant l'effet plutôt que l'expression de la réalité, il est inutile que les différentes parties d'un édifice soient disposées suivant les règles qu'indique la raison; il est inutile surtout qu'elles traduisent scrupuleusement les besoins auxquels elles sont appelées à satisfaire; pour l'italien du XIIe siècle, aussi bien que pour celui du XVIIe, qu'il s'agisse d'une modeste église ou du temple le plus magnifique, le plus considérable du monde entier, tout cède à la décoration, l'œil doit être égayé, charmé, étonné, tant pis si la raison perd ses droits et si l'esprit n'est pas satisfait : l'architecture italienne est avant tout un art d'expansion de sentiment, et non pas la résultante de problèmes scientifiquement résolus.

Les architectes et les chanoines de Sainte-Marie ayant donc pensé, croyons-nous, qu'il serait agréable de voir sur la façade de leur église une galerie à jour, comme il s'en trouvait dans d'autres localités, et désirant en même temps donner plus d'importance à la porte d'entrée principale et plus de profondeur à ses ébrasements, n'hésitèrent pas à augmenter, par un placage d'environ un mètre de saillie, l'épaisseur du mur de face. Alors, il fut possible d'établir cette loggia élégante, gracieuse par elle-même, avec ses dix petites arcades monolithes portées sur des colonnettes lisses de marbre blanc dont les bases sont moulurées et les chapiteaux sculptés de quatre-feuilles saillantes, mais cette galerie ne correspond à aucun besoin, puisque l'accès en est impossible. Des griffons ou chimères, d'une facture assez barbare, placées devant les parties de maçonnerie qui terminent ce petit portique, en épaulent les deux extrémités; une corniche assez importante, soutenue par des modillons à têtes d'hommes et d'animaux divers, couronne la loggia.

La grande porte de l'église, située au-dessous et dans l'axe de la galerie, est ouverte sous une puissante voussure composée de plusieurs archivoltes concentriques, les unes lisses, les autres moulurées ou sculptées d'oves et de feuilles saillantes fortement recourbées en forme de crochet. Ces arcs sont portés sur de minces colonnes de marbre, annelées dans leur milieu, reposant sur de larges bases, et couronnées de chapiteaux délicatement ornés de deux rangées de feuilles frisées; entre ces colonnes, des pilastres de pierre découpés en dents de scie, complètent le système sur lequel repose la retombée de la voussure. Deux pieds droits encadrent la baie, et portent le linteau; sur leur face, ornée d'entrelacs très fins, deux statues font saillie en haut-relief; d'un côté, c'est saint Pierre, reconnaissable aux clefs qu'il porte et aux mots PETRE LIGA, gravés sur la base; de l'autre, ce doit être saint Paul. Ces deux personnages sont vêtus de costumes somptueux remarquables par la multiplicité des plis droits et leur forme toute byzantine. Au centre du tympan, au-dessus du linteau, une sainte Vierge assise sur un trône présente de face l'Enfant Jésus; à sa gauche, l'Agneau portant la croix est inscrit dans un nimbe circulaire; à droite, deux médaillons sculptés représentent le *Sacrifice d'Abraham*, et, autant qu'il est possible d'en juger, la *Fuite en Égypte*. Toutes ces sculptures ont un caractère absolument byzantin; les imagiers italiens du XIIe siècle, qu'ils fussent peintres ou sculpteurs, travaillaient encore d'après la tradition orientale, interprétant la nature au moyen de règles absolument fixes; aussi leurs personnages, lourds et trapus, ont-ils un caractère de raideur qui les fait partout reconnaître.

De chaque côté de cette porte principale, on remarque deux assez grandes colonnes, n'ayant évidemment rien de commun avec l'architecture générale du monument et provenant probablement de l'église primitive. Posées là pour donner, sans doute, plus d'importance à l'encadrement de la baie, ces colonnes de marbre blanc, finement cannelées en spirale, sont surmontées de chapiteaux composites assez compliqués supportant des groupes bizarres d'oiseaux et de figurines; leur base repose sur le dos de gros lions aplatis. Cette coutume, très générale au moyen âge, de toujours placer à l'entrée des églises, des lions, soit isolés, soit comme supports de colonnes, rappelait l'usage antique de rendre la justice en avant des basiliques : « *Inter Leones* ».

Les nefs latérales de l'église se terminent en façade par des murs percés de lucarnes et de portes. Les lucarnes ont été ouvertes après coup, sans tenir aucun compte de l'architecture existante, mais les portes sont de nature à fixer toute notre attention. Construites en assises et claveaux de marbre, appareillés d'une façon régulière et symétrique, décorées d'après les mêmes principes d'art et à la même époque que la porte principale, ces deux entrées latérales sont loin d'avoir la même importance. Celle de gauche, plus modeste, plus petite, mieux en rapport avec l'emplacement qu'elle occupe dans l'ensemble de la façade, respectant dans son développement l'ancienne corniche à arcatures qui déterminait la base du demi-fronton de la toiture, a dû, semble-t-il, être édifiée la première.

Elle s'ouvre, entre des pilastres et des colonnes formant ébrasement, sous une voussure composée d'arcades concentriques; un dernier arc, appliqué en saillie sur le nu du mur, protège l'ensemble. Aux deux premiers pilastres, richement décorés de rinceaux et d'entrelacs, correspond une

arcade unie chanfrenée en boudin ; la seconde archivolte, brisée en chevrons, pour donner plus d'importance à sa saillie et augmenter le jeu de la lumière, retombe sur des colonnes de granit ; la troisième, ornée de larges palmes vigoureusement enlevées, fortement recourbées en crochets à leur extrémité, porte sur l'angle du mur. D'élégants chapiteaux à deux rangées de feuilles largement détaillées couronnent ces supports. Le linteau présente sur sa face extérieure une suite de grandes fleurs de lys; et le tympan est occupé par trois figures grotesques enlacées dans les entrecroisements de branches recourbées.

Pour faire place à l'encadrement de la porte latérale de droite, l'ancienne corniche a dû disparaître et la maçonnerie de toute cette portion de façade a été remaniée. Construite, nous l'avons dit, d'après les mêmes données architectoniques que la précédente, elle est formée de quatre archivoltes concentriques retombant alternativement sur des colonnes de marbre et sur des pilastres de pierre découpés en dents de scie ; ces arcs sont décorés de fleurons sculptés ou de palmes recourbées semblables à celles de la porte de gauche. Les chapiteaux, bien conservés, comportent deux rangées de feuilles ; les bases reposent sur des socles moulurés au lieu de descendre, comme tout à l'heure, jusqu'à terre; le tympan représente des serpents enlaçant des animaux ailés.

Y a-t-il réel progrès, et les différences constatées dans l'architecture de ces deux portes sont-elles de nature à faire admettre qu'elles aient été construites à des époques différentes ? Nous ne le croyons pas; mais celle de droite a pu bénéficier de quelques améliorations adoptées pendant le cours des constructions. En tous cas, le style est le même, et, de l'un ou de l'autre côté, l'exécution remarquablement belle des détails nous reporte aux souvenirs de l'antiquité, aux réminiscences de l'architecture syrienne venue d'Orient avec les croisés, et aux plus beaux exemples de l'architecture romane du midi de la France. Le XIIe siècle a donc greffé, à l'église de Sainte-Marie, une décoration nouvelle sur un édifice plus ancien dont il ne reste que peu de vestiges.

Il en a été de même à l'intérieur.

Et, tout d'abord, ce qui surprend en entrant dans l'église, ce qui charme, ce qui éveille un sentiment de respectueuse vénération pour le vieux monument, c'est le grand silence, la solitude absolue qui provient de son état d'abandon. On s'y sent isolé, l'on vit par la pensée avec les siècles lointains témoins des efforts d'artistes disparus, et rien, pas un meuble, pas un objet ne vient apporter une note discordante dans cet ensemble si harmonieux. Tout est là, comme autrefois, en son lieu, en sa place, tel, on pourrait le croire, qu'il avait été disposé pour le jour de la consécration en l'année 1206.

Dans l'abside, voici le banc circulaire, et, au fond, la cathédra, simple siège de marbre élevé de trois degrés, d'où l'évêque présidait les cérémonies religieuses entouré de son clergé. En avant, c'est le même autel, grande table carrée de marbre portée sur quatre tronçons de colonnettes réunies par des panneaux sculptés. Et ces panneaux, surprise nouvelle, sont couverts d'une ornementation abondante, faite de baguettes d'osier juxtaposées, tournées en cercles, disposées en losanges, en carrés, en d'autres manières encore, mais toujours, sans discontinuité dans l'entrelacement de leurs méandres ; or, ce genre de décoration est la caractéristique la plus absolue des œuvres du IXe siècle. Pendant cent ans et plus, car le Xe siècle n'a rien inventé en fait d'art,

Basilique de Sainte-Marie-Majeure à Toscanella. — Vue intérieure.

(D'après une épreuve de M. [illegible])

les sculpteurs se sont ingéniés à multiplier ces combinaisons d'entrelacs pour décorer les panneaux de marbre ou de pierre employés à la construction des balustrades de chœur, des chancels, des autels ou des ambons, de toute surface, en un mot, qui pouvait prétendre à une ornementation particulière. Il n'y a donc pas de doute à avoir, nous sommes ici en présence de panneaux sculptés au IXe siècle.

Ce maître-autel, élevé de deux marches sur le pavé du transept, et dégagé sur toutes ses faces, afin que le prêtre pût, suivant l'ancien rite, officier en se tournant du côté des fidèles et dominer les nefs, est encore surmonté de son dais ou *ciborium*. Quatre colonnes un peu grêles, de marbre blanc veiné de vert, ayant bases et chapiteaux, supportent la retombée d'autant d'arcs recoupés en lobes multipliés, tels que les dessinait l'architecture arabe ; au-dessus, s'élève une pyramide quadrangulaire terminée par une croix. Les faces extérieures sont couvertes d'un enduit lisse et décorées de peintures représentant des figures de saints ; la voûte d'arête intérieure, également peinte, reproduit les emblèmes apocalyptiques des évangélistes. Non loin, une colonne de marbre blanc, ayant par ses cannelures en fines spirales, un rapport très direct avec celles qui accompagnent la porte d'entrée principale, sert de candélabre pascal.

A gauche, dans la nef, auprès du pilier auquel s'appuie la dernière arcade du côté de l'évangile, s'élève un ambon composé d'éléments bien divers et fort étonnés, pourrions-nous dire, de se trouver ainsi rapprochés pour former un même ensemble. Quatre tronçons de colonne, garnis de chapiteaux de marbre blanc vigoureusement fouillés, supportent quatre arcs couronnés par une corniche à modillons sur laquelle s'appuie le parapet. Ces arcs, avec leurs archivoltes plates ornées d'entrelacs, leurs tympans sculptés d'oiseaux, leurs séries de palmes et de crochets, reproduisent presqu'exactement certains arcs que l'on voit à Rome, sous le portique de Sainte-Marie au Transtévère, et à Bolsena, au-dessus de l'autel de sainte Christine, arcs ayant appartenu ou appartenant encore à des *ciboria* du IXe siècle : ils ont tous même style, même décoration, même forme un peu aplatie, mêmes dimensions aussi, et doivent appartenir à la même époque ; aussi, nous pouvons admettre sans peine que ceux de l'ambon de Toscanella faisaient partie d'un ancien ciborium d'autel auquel a dû succéder celui que nous avons décrit tout à l'heure ; l'architecte de Sainte-Marie, les trouvant trop exigus à son gré, les a simplement encadrés, au XIIe siècle, dans de larges bandeaux sculptés pour leur donner plus d'importance. Les parapets sont également composés d'anciens panneaux de marbre ornés sur leur surface d'entrelacs sculptés, très analogues à ceux du maître-autel, très marqués aussi de l'empreinte du IXe siècle, et emboîtés dans des montants ou pilastres ornés. Nous n'hésitons pas à penser que tous ces panneaux, assez nombreux comme on peut s'en rendre compte, proviennent d'une balustrade ayant autrefois servi à délimiter, en avant de l'autel, un chœur réservé au clergé, comme on en voit un si bel exemple à l'église St-Clément de Rome.

Il faut être reconnaissant envers les architectes du moyen âge d'avoir ainsi contribué à nous conserver certaines œuvres de leurs devanciers. Ce respect ou cette économie peut-être ne sont pas le propre des seules églises de Toscanella ; le bel ambon de Castel St-Elia a été construit également au XIIe siècle au moyen de panneaux du IXe, encastrés dans un nouvel encadrement ; et nous pourrions citer encore d'autres

exemples sans trop nous éloigner de notre région.

Pour compléter la description de cet ambon, ajoutons qu'un petit autel, portant sur ses faces quelques traces d'armoiries, est placé entre les tronçons de colonnes ; et qu'une figurine assez mal proportionnée, ayant tous les caractères de la statuaire du XIIe siècle, fait saillie à l'un des angles du parapet au-dessous d'un aigle aux ailes déployées qui sert de pupitre.

Placé dans le bas-côté méridional, le baptistère, élevé sur deux hauts degrés de maçonnerie, nous reporte aux premiers siècles du christianisme, où le baptême était donné par immersion. C'est une cuve hexagonale, en marbre, dont chaque face est occupée par un panneau sculpté, encastré dans des montants. Le temps, l'humidité, l'usage, quelques restaurations, ont marqué ces marbres de traces inévitables, d'échancrures, de cassures, de tons bruns et verdâtres qui certifient leur vétusté ; mais le monument est complet ; tel nous le voyons, tel il a dû être construit, car il y a harmonie parfaite entre toutes ses parties. La décoration sculpturale, variée sans doute d'un panneau à l'autre, mais partout d'un style uniforme, représentant, tantôt des roues ou des rosaces, tantôt des feuilles recourbées, enfermées dans les compartiments que dessinent des cordons et des nœuds, peut se comparer aux sculptures du baptistère de Cividale en Frioul, qui ont une date certaine (737), et à quelques autres types du même art, appartenant à la même époque. Nous sommes donc autorisés à faire remonter ce baptistère au VIIIe siècle, ou tout au moins aux premières années du IXe.

Et tout cela, tous ces souvenirs des époques passées, sont mis en valeur par l'architecture non moins intéressante qui les encadre.

Quelle a été la part des ouvriers de la dernière heure ? Qu'ont-ils ajouté à l'œuvre de leurs prédécesseurs ? Qu'ont-ils respecté des travaux de leurs devanciers ? C'est ce que nous allons essayer de déterminer.

On compte, dans la grande nef, cinq arcades de chaque côté : ce sont de grands arcs en plein-cintre, largement ouverts, hardis, élégants, retombant directement sur les chapiteaux de hautes colonnes de pierre cylindriques. Les archivoltes sont appareillées en claveaux réguliers, l'extrados comporte une moulure en forme de boudin, l'intrados est décoré d'une suite de caissons carrés, ornés de rosaces, correspondants au nombre des claveaux. Au-dessus des arcades passe une corniche moulurée qui va buter contre les grands piliers du transept ; elle est accompagnée de modillons espacés, sculptés de têtes d'oiseaux variés, d'animaux, quelquefois de figures humaines assez grotesques, tantôt seules, tantôt accouplées.

Les chapiteaux des colonnes sont remarquables. Tous parfaitement semblables, ils présentent une altération voulue du chapiteau classique corinthien : le tailloir, devenu carré, a pris de l'importance, s'est élevé, et ses faces ont été décorées de rosaces sculptées ; les volutes sont aplaties, diminuées, tandis que la corbeille est toujours formée de deux rangées de belles feuilles d'acanthe superposées.

Les bases de ces colonnes sont unies, fortement épatées et ornées de griffes. Les chapiteaux des demi-colonnes engagées sur les faces du pilier carré sont exactement les mêmes que ceux des colonnes. Mais nous devons signaler une particularité : la demi-colonne faisant face à la nef dépasse d'environ $1^{m},50$ la hauteur du centre des arcades

en faisant saillie sur la muraille comme un point d'appui réservé à une destination particulière. Ne serait-ce pas sur ces chapiteaux que devaient porter les extrémités d'une poutre transversale destinée à recevoir les statues du Christ en croix, accompagné toujours de deux personnages ; poutre à laquelle on est convenu de donner le nom de *Poutre de gloire*, et qui remplaçait dans certaines églises l'arc triomphal absent ? — Cette poutre ayant dû être surélevée plus tard, on construisit les piles de briques qui reposent sur les chapiteaux des demi-colonnes et dont la présence ne répond à aucun autre besoin.

Sur les murs latéraux des bas-côtés, se développe une suite de fausses arcades portées sur de minces colonnes engagées ; et l'on remarque avec étonnement que ces arcades ne correspondent d'aucune façon à celles de la grande nef, elles sont plus basses, leur nombre est plus considérable, leur ouverture est en conséquence plus petite et leurs points d'appui plus rapprochés.

Est-il possible de mettre cette discordance flagrante, ce défaut d'harmonie au compte d'architectes capables d'édifier la façade et les grandes arcades de la nef ? Nous ne le croyons pas. Nous admettrons plus volontiers que ces murs existaient précédemment avec la décoration qui nous choque, et qu'ils ont été conservés tels qu'ils se trouvaient alors. Au reste, pour nous confirmer dans cette opinion, la nature des matériaux et l'irrégularité de leur appareillage dénote une différence considérable entre la construction de cette partie de l'édifice et celle de la partie médiane.

Il faut remarquer en outre, que les archivoltes de ces fausses arcades sont moulurées suivant un profil absolument classique ; que les chapiteaux des colonnes, bien que variés dans les détails de la sculpture, affectent tous une forme de corbeille appartenant rigoureusement à l'art byzantin, et qu'ils n'ont rien de commun, ni avec ceux de la nef, ni avec ceux des portes de la façade. Il faut se rappeler que ce genre de chapiteaux, sculptés ou non, se rencontre dans presque toute l'Allemagne, et surtout en Lombardie, dans beaucoup d'édifices élevés au Xe siècle. Il faut noter également, en faisant un examen détaillé de ces chapiteaux, que plusieurs d'entre eux se rapprochent, par le dessin et le modelé, des types syriens des Ve et VIe siècles, d'autres des types grecs ou byzantins.

Tous ces indices nous permettent d'établir un rapport direct entre ces murs latéraux et les belles dalles ou panneaux de l'autel, les arcs, le parapet de l'ambon et les faces du baptistère. Aussi, est-il possible d'admettre maintenant, en nous basant sur des preuves à peu près indiscutables, que l'église de Sainte-Marie, fondée au VIIe siècle peut-être, a été l'objet d'une reconstruction presque totale, si non complète, vers la fin du IXe, ou au plus tard au commencement du Xe.

Au charme qui se dégage de cette architecture, si variée, si délicate, si éloignée de nous et si vivante encore, il faut ajouter celui qu'apportent à l'aspect général de l'église les nombreuses peintures dont ses murs sont revêtus. Cette décoration est de quelques années postérieure à la date de la consécration, mais pas de beaucoup, croyons-nous, au moins en ce qui concerne les grandes compositions. Toutes, du reste, grandes ou petites, ont beaucoup souffert : non seulement les colorations sont en bien des places effacées, mais l'enduit sur lequel ces fresques avaient été appliquées s'est détaché en beaucoup d'endroits, laissant la muraille apparaître à nu, et interrompant

brusquement quelques formes encore vaguement indiquées.

La peinture était loin d'être un art perdu en Italie au XIIIe siècle, aussi ne faut-il pas trop s'étonner de trouver de vrais artistes travaillant à cette époque à Toscanella. Si la tradition byzantine régnait encore en maîtresse, il y avait certainement à cette époque quelques peintres capables d'invention. Déjà, en 1062, Crecenzi, abbé du monastère de St-Benoît à Subiaco, nommé cardinal par Grégoire VII, avait fait exécuter dans les cryptes de l'église des peintures monumentales; plus tard, de 1217 à 1230, d'autres tableaux furent peints, dans ces mêmes cryptes, par des artistes italiens. A Rome, on trouve quelques peintures fort anciennes; l'église de St-Urbain possédait une suite d'épisodes relatifs à la vie de Ste Cécile remontant, dit-on, à l'année 1001; on voit dans la crypte de St-Clément des peintures datant avec certitude de l'année 1080. Quoi qu'il en soit, les artistes d'origine grecque ne furent certainement pas les seuls à donner leur concours aux architectes du moyen âge; il y avait à Rome, à Florence et dans bien d'autres grandes villes des peintres déjà nombreux avant Cimabue et Giotto, et, si ceux-ci apportèrent à leur art un perfectionnement considérable en répudiant l'interprétation conventionnelle des byzantins et en étudiant de près la nature, ils appliquèrent pour peindre, les mêmes procédés que leurs devanciers.

Les sujets que l'on voit à Sainte-Marie de Toscanella ne s'éloignent pas du reste de la tradition byzantine. Sur les colonnes de la nef principale, ce sont de grandes figures de saints nimbés, des évêques en grand costume avec crosse et mitre, une Ste Geneviève entourée de son troupeau, rarement un sujet composé de plusieurs personnages. Les murs des bas-côtés étaient également ornés de peintures placées à l'intérieur des arcades, presque toutes ont disparu, il n'en reste que des traces assez vagues; cependant, derrière le baptistère, on peut encore distinguer très nettement la Vierge Marie assise sur un trône, son divin Enfant dans les bras et deux personnages à ses côtés. Les archivoltes des arcades avaient elles-mêmes reçu une décoration peinte sur des fonds jaune et rouge.

Le sanctuaire était la partie de l'église la plus richement décorée de peintures. Les murailles du transept en sont encore couvertes; elles représentent généralement des scènes de la vie de la Vierge. Dans l'hémicycle de l'abside, les douze apôtres nimbés, vêtus de toges à la romaine, se tiennent debout, rangés sous une figure colossale du Christ qui occupe la partie supérieure de la voûte; reproduction à peu près exacte des mosaïques byzantines, telles qu'on les voit aux absides des basiliques siciliennes de Montréal et de Cafalu. Malheureusement, l'humidité a fait tant de ravages de ce côté qu'il est bien difficile de retrouver les figures et de reconstituer l'ensemble.

Au-dessus du grand arc, les peintures se sont mieux conservées; elles ont du reste été plusieurs fois restaurées. C'est la grande scène du jugement dernier avec tous les détails terribles signalés par St Jean Damascène au IXe siècle, dans sa description du *Second avènement du Christ*. Au sommet, Jésus dans une gloire que soutiennent des anges embouchant la trompette, est environné des quatre symboles évangéliques; à côté, les douze apôtres, divisés en deux groupes, sont assis sur des bancs dans des poses variées; au-dessous, la croix et les instruments de la passion se détachent isolés sur le grand fond d'azur du tableau. A gauche, les élus, saints, évêques mitrés, femmes, tous nimbés et portant de longs

vêtements flottants, chantent, dans un cantique d'action de grâces, les louanges du Seigneur. A droite, les damnés se tordent sous les fourches des démons, au milieu des flammes du fleuve infernal qui prend sa source aux pieds du Christ. Enfin, comme dernier épisode de ce drame grandiose, les morts ressuscitent et sortent de leur tombeau au-dessous du groupe des élus, tandis que de l'autre côté de l'arc, une immense figure hideuse, sorte de grand diable colossal, précipite les damnés dans son énorme gueule. Ce sujet, de tradition absolument byzantine, avait été précédemment bien souvent reproduit avec non moins de développements dans la composition. Sans sortir d'Italie, on peut citer les mosaïques du baptistère de Florence et celles de la cathédrale de Torcello, les fresques de St-Angelo in Formis à Rome, et celles du village de Soleto dans la Terre d'Otrante, fresques et mosaïques datant toutes du XIe ou du XIIe siècle. Partout, le même thème, la même idée a été reproduite avec plus ou moins de développements, suivant la disposition et l'étendue de l'emplacement. La peinture de Toscanella est une des reproductions les plus complètes et les mieux ordonnées que l'on puisse rencontrer de l'*Anastasis*, nom donné par les byzantins à la Résurrection du Sauveur.

Ainsi nous apparaît encore la vieille église, toute décorée des œuvres d'art qui l'embellissaient autrefois. Et nous quittons Ste-Marie-Majeure avec ce sentiment de regret que l'on éprouve à se séparer d'une belle chose dont on a pu se croire un instant l'unique possesseur, qu'on a pu examiner, étudier à loisir, sans qu'aucun bruit, aucun regard même, trahissant le monde extérieur, soit venu troubler votre méditation.

G. Clausse
Architecte.

(A suivre.)

L'Autel catholique et son décor. — Deuxième article [1].

OUS avons, dans un premier article, fait connaître à nos lecteurs un ouvrage considérable dont l'auteur, le regretté abbé Münzenberger, venait de mourir. Il laissait inachevée son œuvre, à laquelle il avait voué bonne partie d'une vie, où tout le temps que n'absorbait pas le ministère, appartenait à l'étude de l'art consacré au culte. Un volume in-f°, illustré de 80 planches en phototypie, avait paru, mais la moitié de la tâche seulement était accomplie. Il y avait lieu de craindre que cette publication, si utile et si bien conçue, ne demeurât inachevée ; j'ai donné cours à mes appréhensions à cet égard, en examinant le volume paru ; heureusement ces craintes étaient vaines, et déjà nous avons pu faire connaître la reprise de l'œuvre par un savant ecclésiastique, le R. P. Beissel, qui n'a pas voulu que la laborieuse entreprise de son vénéré confrère, et la riche moisson de matériaux qu'il avait accumulés, restassent au point où le défunt les avait abandonnés. La publication a été reprise avec une véritable piété pour l'homme qui l'a conçue, mais aussi avec toute l'énergie et l'esprit de suite qui l'animaient. Aujourd'hui nous avons sous les yeux les deux premières livraisons du second volume, et elles ne sont en rien inférieures à celles qui composent la première partie.

Rien n'est changé quant au plan, si ce n'est que l'auteur annonce que les retables peints n'y seront traités que d'une manière secondaire, la plupart des œuvres remarquables de cette nature faisant déjà l'objet de monographies ou d'études antérieures. La publication continuera à répondre surtout à un but pratique ; instruire, éclairer les artistes qui consacrent leur talent et leur labeur à la décoration de l'autel catholique ; faciliter leur tâche en leur mettant sous les yeux une collection des meilleurs modèles de toutes les écoles germaniques, les portant ainsi à rompre avec la banalité moderne en reprenant victorieusement des traditions trop négligées, tel est le but que se propose le R. P. Beissel, comme il avait été celui de son prédécesseur.

Il est certain que l'artiste, l'architecte, le dessinateur, — l'entretailleur d'ymages — comme on aurait appelé autrefois le sculpteur, trouveront dans le second volume la même source d'inspiration, la même richesse de documents précieux qui leur ont été offerts par le premier volume. Ces documents sont même donnés avec des agrandissements de détails particulièrement utiles. Les planches ont aussi plutôt gagné en précision et en netteté. Mais le R. P. Beissel a poussé plus loin que son prédécesseur, les études de la synthèse des beaux-arts et celles de leur histoire dans tous les développements de la civilisation chrétienne. Il ne pouvait manquer d'ailleurs de faire état des études et des recherches qui aujourd'hui se poursuivent de toutes parts, et dont plusieurs ont vu le jour depuis le décès de l'abbé Münzenberger.

C'est ainsi que la neuvième livraison débute par une étude très intéressante sur les retables d'origine flamande qui se trouvent encore en Westphalie, dans les pays du Rhin et dans d'autres contrées de l'Allemagne ; les investigations auxquelles l'auteur s'est livré portent la lumière sur bien des

1. Année 1892, p. 93 et ss.

Retable d'autel provenant de l'église Sainte-Claire, actuellement à la cathédrale de Cologne.

(Tiré de l'ouvrage intitulé Autels du moyen-âge en Allemagne, par Munzenberger et Beissel.)

points restés obscurs, dans cette catégorie d'œuvres d'art trop négligée. Je ne puis m'empêcher d'indiquer ici quelques résultats acquis, qui feront mieux connaître l'importance historique de l'œuvre reprise par le R. P. Beissel.

Il constate tout d'abord l'influence tous les jours mieux reconnue des frères Van Eyck sur les peintres de l'Allemagne, influence qui s'est même étendue partiellement sur l'Italie et la France. L'art plastique flamand a exercé une action de même nature, et, à partir du XVe siècle, on en trouve les travaux dans l'électorat de Cologne, dans les duchés de Juliers, de Clèves et de Gelderen, de même qu'en Westphalie. Il est établi aujourd'hui que les plus beaux retables conservés dans ces contrées, ceux qui font connaître plusieurs artistes doués d'une véritable supériorité de talent et de procédés techniques, émanent des ateliers d'Anvers ou de Bruxelles. Si autrefois il était difficile de classer ces œuvres de sculpture et d'identifier les maîtres auxquels on les doit, il existe heureusement aujourd'hui des points de repère et des signes qui permettent de connaître leur origine.

Dans la seconde moitié du XVe siècle, les corporations des tailleurs d'images de Bruxelles et d'Anvers ont rendu un service notable à l'histoire, en décidant de revêtir d'une marque distinctive les travaux approuvés par les maîtres de la corporation et exécutés par un confrère. A partir de cette époque, on reconnaît par leur signe particulier les œuvres provenant de ces deux foyers de l'art. Les imagiers bruxellois estampillèrent les groupes et les figures d'un signe représentant un marteau ou un maillet, les menuisiers d'un compas entr'ouvert. A Bruxelles, la corporation prélevait un droit qui s'élevait à la soixantième partie de la valeur de l'œuvre, pour l'apposition de la marque qui en constatait la provenance. Quant au peintre décorateur ou polychromeur, il mettait dans un cartel le mot de BRVESEL. A ces marques, communes à toute la corporation, venaient souvent s'ajouter celles de certains artistes. Parfois leur nom s'y trouve en entier ; d'autres fois, c'est une initiale ou un emblème, tel que la valve d'une coquille, un treillis, une fleur à trois pétales etc., qui forment une sorte de monogramme. A la vérité ces sortes de signatures ne sont pas toujours faciles à découvrir, étant souvent mises à un endroit caché, sous la statuette ou au dos de celle-ci, tandis que les figures et groupes sont généralement collés ou chevillés à la place qu'ils doivent occuper. La marque de la corporation d'Anvers échappe plus difficilement à l'œil exercé ; à partir de l'an 1471, elle se compose simplement des armes de la cité, ou plutôt elle lui emprunte le meuble du sceau municipal le plus apparent : une main aux doigts étendus, appliquée au moyen d'un fer chaud sur les groupes et les personnages de la statuaire. Le travail de menuiserie portait trois tours, l'emblême de la ville, avec une main de chaque côté ; mais bientôt on simplifia ce sigle, en le remplaçant par trois traits verticaux assez profonds. Les sculptures portent la marque, soit au sol sur lequel la figure est posée, soit au sommet de la tête, soit encore dans le creux des plis des vêtements. Parfois aussi, on trouve le nom de l'artiste ou des inscriptions relatives à l'œuvre, au bord des draperies, sur les ceintures, les fourreaux d'épées, etc.

L'auteur donne des développements assez étendus à ces renseignements, que l'on doit en grande partie à notre collaborateur M. Destrée, conservateur au Musée des arts décoratifs de Bruxelles [1].

1. *Recherches sur la sculpture brabançonne ; Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LII, 1892.

C'est grâce à l'existence de ces marques que l'on a reconnu l'origine anversoise de bon nombre de retables d'autels conservés dans la province rhénane. Les églises de Cologne en possèdent plusieurs : la cathédrale en a conservé deux, et l'on en trouve un à l'église Saint-Géréon. Il existe un retable sculpté de la Gilde d'Anvers à l'ancienne église de Zülpich. Sur la Moselle on compte parmi les retables, toujours de la même origine, ceux de Merl, de Munster-Maifeld; celui de Pfalzel, près de Trèves a été vendu ; à Adenau on ne possède plus que des débris. Enfin il en existe encore à Euskirchen, Meszenich, Heimbach, Langerwehe ; l'auteur poursuit ainsi une longue liste d'autels et de retables de même provenance, disséminés depuis les rives du Rhin inférieur jusqu'en Westphalie et dans les villes des côtes de la Baltique, où plusieurs de ces retables flamands ont été étudiés et décrits; et enfin en Danemark et en Suède, où les retables flamands ne sont pas rares.

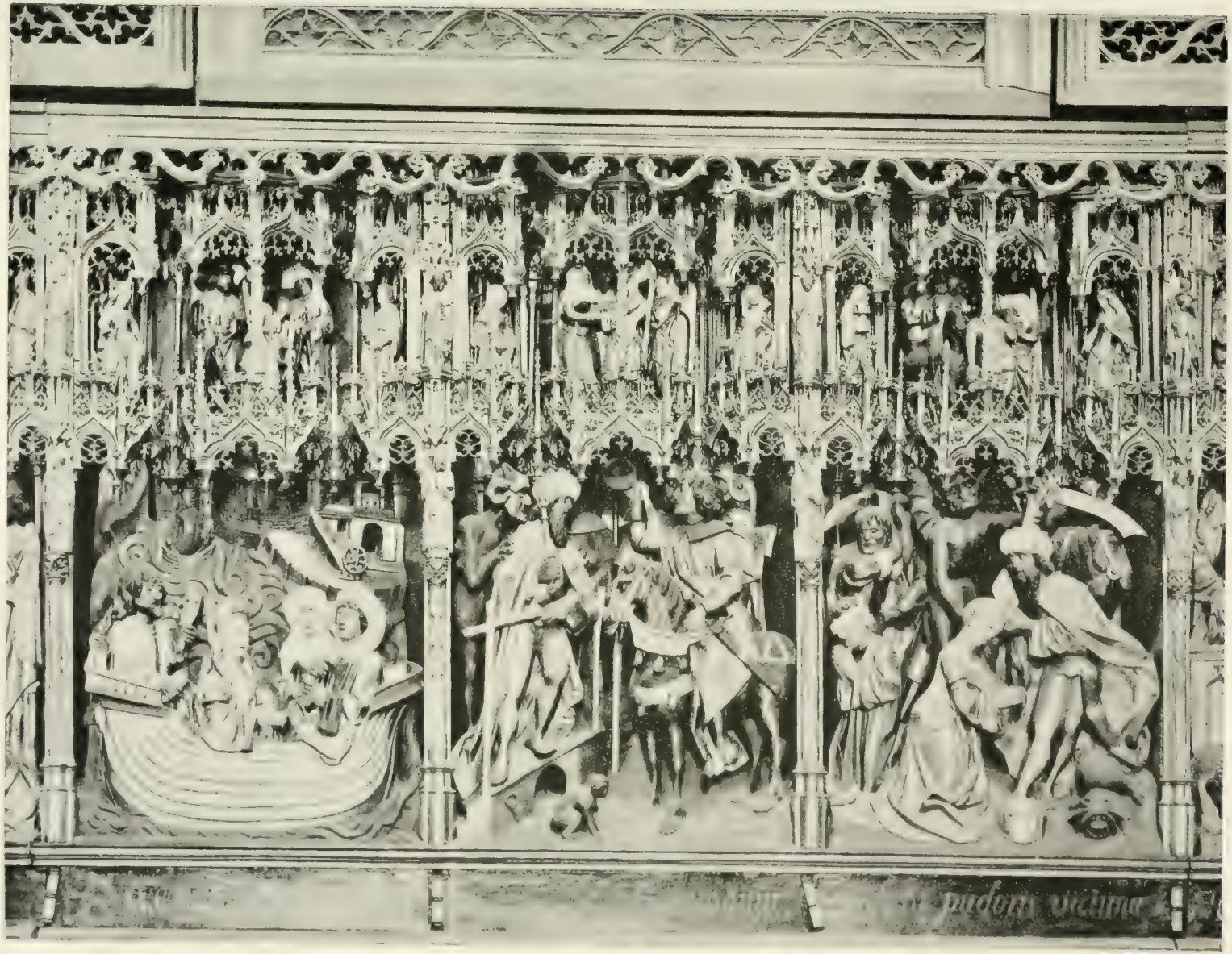
Le R. P. Beissel établit les caractères distinctifs des retables flamands, en décrivant la nature du travail qui incombait à chacun des quatre maîtres qui devaient concourir à l'œuvre commune. C'est d'abord le huchier, chargé de la menuiserie ; celui-ci ayant terminé le cadre avec ses divisions et leur ornementation architecturale ou végétale, survenait le tailleur d'images qui y établissait les groupes et les figures d'après les règles et le système de l'école. Après lui, c'était le tour du doreur ou du décorateur. Tous les retables importés dans les régions rhénanes et westphaliennes sont polychromés. En Belgique, à la vérité, on trouve quelques exemples, généralement d'une époque avancée et très achevés sous le rapport plastique, qui n'ont jamais reçu cette décoration, mais il faut les considérer comme des exceptions qui confirment la règle.

Quoique le siège des écoles du Brabant et d'Anvers soit très rapproché, l'esprit qui anime les artistes des deux corporations flamandes est différent. Les œuvres des artistes bruxellois portent généralement la marque d'un art d'ordre plus élevé ; ils ont, dans le travail, une distinction qui semble convenir à la recherche des habitants d'une capitale. Les œuvres des imagiers anversois paraissent subir l'influence d'une opulente cité commerciale. Dans les retables de cette corporation la poursuite de l'effet au moyen de procédés d'un travail plus économique, devient de plus en plus sensible. Petit à petit le métier l'emporte sur l'art ; le commerce l'emporte sur d'autres considérations et finit par s'emparer aussi de l'autel, et c'est ainsi que les retables anversois, devenus en quelque façon article d'exportation, se trouvent beaucoup plus souvent à l'étranger que les retables brabançons.

Le R. P. Beissel fait l'historique du développement des formes générales des retables flamands, qui, d'un cadre carré très simple, passent successivement à des contours courbes, tourmentés et compliqués; à une surélévation centrale, à laquelle répond naturellement une même forme à l'extrémité supérieure des volets. En Belgique les plus anciens retables d'autels étaient terminés par une ligne droite horizontale, qui ne s'est guère modifiée qu'à la décadence du style gothique. On retrouve encore cette simplicité de forme dans le charmant retable de saint George, conservé au Musée de Bruxelles et daté de l'an 1493 ; mais bientôt cette ligne parut trop monotone, surtout dans les églises dont le chœur était couvert par une voûte ogivale. On en vint alors à exhausser la partie centrale, disposition qui parut d'autant plus favorable qu'elle se prêtait à mettre bien en évidence, soit la statue du saint auquel l'autel est consacré, soit le

Volets du retable d'autel provenant de l'église Sainte-Claire, actuellement à la cathédrale de Cologne.
Côté visible lorsque le retable est ouvert.

(Tiré de l'ouvrage sur les Autels du moyen âge en Allemagne, par Munzenberger et Bessel.)



Groupes et détails du retable de l'Autel Majeur, à l'église Sainte Dymphne à Cheel.

(Tiré de l'ouvrage sur les Autels du moyen âge en Allemagne, par Mannenberger et Bessel.)

Crucifiement, groupe que l'on trouve à cette place à peu près dans la moitié des retables d'origine flamande. Lorsque l'autel était dédié à la Vierge Marie, cet exhaussement de forme carrée est utilisé par beaucoup d'imagiers pour y placer, soit l'Assomption, soit le Couronnement de la sainte Vierge. Mais contrairement aux retables d'origine allemande, on trouve chez les Flamands une grande répugnance à dépasser les bords rectilignes du cadre, c'est-à-dire la caisse façonnée par l'huchier.

Tous les anciens retables sont polychromés et rehaussés de dorures, nous l'avons dit; mais ce décor, regardé à l'origine comme le complément indispensable de l'entretailleur et du menuisier, est loin de progresser avec le temps. En général les retables flamands les plus anciens sont traités avec plus de soin et de recherche que les travaux de même nature relativement récents. A mesure que l'art s'approche de la période de la renaissance, la coloration perd de son importance, et elle finit par être supprimée. Parfois l'artiste prend un moyen terme, comme dans le beau retable de l'église Saint-Denis à Liége, dont, à la vérité, on n'a pu encore trouver le sculpteur. Là, on a adopté le parti de peindre en couleur naturelle toutes les carnations, tandis que les vêtements, laissés en bois, sont bordés de dorures.

Les retables dont les volets étaient décorés de sculptures sont rares, ceux-ci étant généralement réservés à la peinture légendaire et historique. Il s'en trouve cependant parmi les plus riches, tels que les retables de Lombeek et de Gheel, l'autel de saint George au Musée de Bruxelles ; le magnifique retable de Gustrow, etc.

Les retables sculptés possédant un gradin ou *predella* sont également rares. Généralement cette disposition est remplacée par une rangée inférieure de groupes de plus petites proportions.

Toute l'imagerie des retables flamands est conforme à des règles iconographiques fixes. Plus de la moitié des retables anversois représentent la Passion du Sauveur, dont les différentes scènes et les groupes occupent une place déterminée. Bon nombre de ces retables aussi sont consacrés à la sainte Vierge Marie dont ils détaillent la légende.

L'histoire de saints particuliers se trouve traitée assez souvent dans les retables en Belgique, rarement au contraire en Westphalie et sur les bords du Rhin.

Après le travail du menuisier, du sculpteur, du doreur ou du décorateur, c'était enfin au peintre à achever l'ensemble par la peinture des volets, qui, généralement, complètent l'iconographie du retable central, au moyen de la peinture « des hystoires » qui n'y avaient pu être retracées par le ciseau de l'imagier.

L'iconographie des retables flamands comprend donc trois cycles principaux : La vie du Christ, celle de la sainte Vierge, la légende des saints.

Les groupes qui figurent le plus souvent dans l'iconographie des retables, répondent aux principales fêtes de l'année ecclésiastique et de la semaine sainte.

Le groupe du Crucifiement, comme nous venons de le rappeler, occupe toujours la place centrale la plus élevée ; il est à une hauteur suffisante pour que, des nefs de l'église, il puisse être vu des fidèles, et en même temps de l'officiant à l'autel. De la sorte ce groupe peut remplacer la croix de l'autel. Déjà vers la fin du moyen âge, le crucifix avec l'image de celui qui, Fils de Dieu, s'offre en sacrifice, ne pouvait manquer à l'autel. Aussi, comme règle invariable, la Crucifixion occupe la place d'honneur au centre du retable; cet

usage traditionnel peut encore être recommandé aujourd'hui, par ce moyen la croix sur l'autel n'est plus indispensable.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans l'étude détaillée des nombreux retables flamands et brabançons dont les planches des deux premiers fascicules, au nombre de vingt, donnent la reproduction aussi fidèle que détaillée. Mais il est facile de se convaincre par les enseignements que j'ai tirés des études du R. P. Beissel, de l'importance de l'œuvre reprise d'une manière aussi opportune.

Cette importance est considérable pour l'artiste qui consacre sa science et son talent à la création et à la décoration de l'autel catholique; elle l'est également pour l'archéologue désireux de connaître les autels qui, au cours de longs siècles, ont servi d'expressions à la piété des fidèles, en ornant de la manière la plus digne et la plus harmonieuse, les églises construites dans le même esprit qui a inspiré les imagiers des retables.

Jules Helbig.

Retable appartenant au Musée de Reval.

Les Mosaïques des églises de Ravenne.

Deuxième article. — (Voyez page 69, 2me livraison, 1896.)

II. — Eglise St-Nazaire (vers 449 ?).

1. L'ÉGLISE des SSts-Nazaire et Celse [1] est plus connue sous le nom de tombeau de Galla Placidia [2], parce que cette princesse y reçut la sépulture [3]. L'édifice est de petites dimensions, et son plan dessine une croix à branches égales [4]. Des tombeaux et des placages de marbre ornent toute la partie inférieure, le reste est décoré de mosaïques. Or cette ornementation en cubes d'émail comprend un tambour carré, surmonté d'une coupole, quatre voûtes formant les quatre bras de la croix et quatre lunettes à la retombée de ces mêmes voûtes.

Le thème iconographique est à peu près celui du baptistère de la cathédrale, c'est-à-dire que le Christ inspire à la fois les évangélistes et les apôtres, qui ont répandu sa doctrine dans le monde : de plus, le bon pasteur se tient entouré de ses brebis fidèles, à l'entrée même de l'église, comme pour y recevoir les fidèles, représentés encore en d'autres endroits sous la forme de cerfs et de colombes.

2. La calotte de la coupole, faite pour dominer l'autel, représente le ciel. Le champ est bleu foncé, semé d'étoiles à huit rais, qui partent du centre et rejoignent les extrémités en formant des courbes qui s'entrecoupent : néanmoins le semis n'est pas mathématique, et quelquefois, au lieu d'être régulièrement espacés, les astres se touchent et semblent se confondre. Ils varient de dimension, car ils vont toujours en diminuant de la base au sommet, où brille une croix d'or, à haute tige, qui est la forme latine et légèrement évasée à ses extrémités, suivant l'usage de l'époque. La croix représente ici le Christ, ainsi qu'on le verra plus tard à St-Apollinaire *in classe*. Ce symbole des temps primitifs a été excellemment expliqué par Didron, dans son *Histoire de Dieu*, p. 377. Je me fais un devoir de citer ici les paroles mêmes du docte archéologue qui posa les règles de l'iconographie chrétienne, à une époque où ces questions n'occupaient encore qu'un petit nombre d'érudits. « La croix est non seulement l'instru-

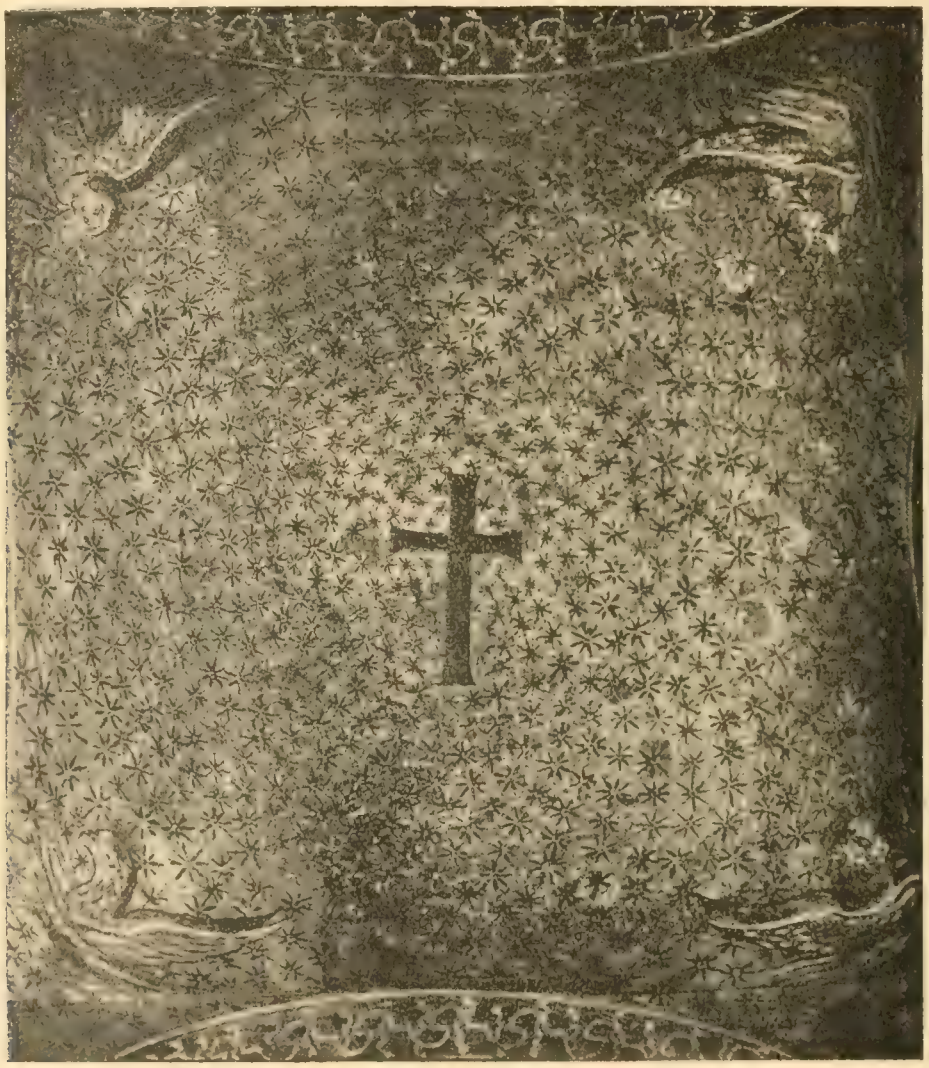
1. « A la place du martyr St Laurent, nous nous attendions à voir figurer St Nazaire et St Celse, si le monument leur fut dédié, comme pensent S. Raynold, Fabri et Rossi ; ou St Gervais et St Protais, si l'on veut aller à la suite de Biondi et de Léandre Alberti » (Garrucci, p. 40). V. aussi Ciampini, t. I, p. 226.

2. Crosnier, p. 26.

3. Ciampini raconte comment le siège de cyprès sur lequel était assis le corps fut brûlé au XVIe siècle : « Intus (le sarcophage de marbre) Gallæ Placidiæ cadaver excipit ; quod quidem, non uti mos est, stratum atque supinum in eo tumulo conditum fuit, sed in pulcherrima sede cipressina tanquam sederet. In hoc autem statu, ut quamplurium testimonio cognitum est, ultra mille annorum spatium permansit et adhuc etiam permaneret, nisi sors diversa tulisset : anno enim Domini 1573, die 3 maii, cum quidam pueri per foramen seu rimam sepulchrum immissis faculis introspicerent, tantum illico incendium cipressinas tabulas quæ tumulum intra circumambiebant invasit ut omnem quamvis sollicitam expeditamque monachorum opem præverterit et nihil præter arida tantæ imperatricis ossa reliquerit, quæ quam proceræ staturæ ipsa fuerit argumento sunt » (*Vet. monim.*, t. I, p. 226).

4. S. Raynold écrivait que la forme en croix était motivée par le vocable même de l'église que construisit Galla Placidia près de son habitation : « Construxit Placidia Ravennæ juxta habitationem suam ecclesiam in honorem sanctæ Crucis Domini, a qua habet et nomen et formam » (Garrucci, p. 41). Ciampini n'a pas connu ce texte. La croix de Galla Placidia, ornée de pierres précieuses et camées, qui se voit à Brescia, a été publiée et décrite par M. Odorici, dans ses *Monumenti cristiani di Brescia*, chap. V.

ment du supplice de JÉSUS, mais encore sa figure et même son symbole. JÉSUS, pour un iconologue, est présent dans la croix, comme dans l'agneau, comme dans le lion. Chosroès se flattait de posséder le Fils de Dieu en possédant la croix et la faisait trôner à sa droite comme Dieu le Père fait trôner son Fils (Voir la Légende dorée : *De Exaltatione sanctæ crucis*) ; de même aussi les premiers artistes chrétiens, lorsqu'ils figurèrent la Trinité, placèrent une croix à côté du Père et du Saint-Esprit, une croix



Église St-Nazaire à Ravenne (V' siècle) : voûte étoilée.

toute seule et sans le divin Crucifié. La croix ne rappelait donc pas seulement le Christ, elle le montrait. Le Christ, en iconographie chrétienne, est donc réellement présent sous la forme et l'apparence de la croix. La croix, c'est le Crucifié en personne ; où est la croix, là est le martyr, dit St Paulin : « Ubi crux et martyr ibi » (*Opp. divi Paulini episcopi Nolani, Epist. XII ad Severum*). »

Les quatre angles de la calotte sont occupés par les quatre symboles des évangé-

listes, qui se présentent ainsi au spectateur: En avant, l'aigle (1) et le lion ; en arrière, l'homme et le bœuf. Mais, comme, ainsi envisagés, ils se tournent le dos, il s'en suit que tel n'est pas l'ordre voulu par l'artiste : en effet, on observera que l'homme regarde l'aigle et que tous les deux sont à la droite de la croix, c'est-à-dire à la place la plus honorable et que, à gauche, le bœuf fait face au lion. Si la première place est assignée à l'homme, c'est-à-dire du côté de la tête de la croix, il aurait pour pendant le bœuf de St Luc, qui passerait alors avant le lion. D'après le P. Garrucci, formulant une théorie qu'il expose en plusieurs endroits, il ne serait ici tenu compte que de « la dignité des évangélistes (2) », ceux qui sont en même temps apôtres étant au premier rang.

Cet auteur fait observer que les mêmes symboles se retrouvent à Rome dans les mosaïques de Célestin Ier et de Sixte III, de Léon Ier et d'Hilaire (3) : il aurait pu ajouter la mosaïque de Ste-Pudentienne qui, actuellement, est considérée comme la plus ancienne de toutes, puisqu'elle remonterait à la fin du IVe siècle.

1. Je tiens à citer un texte de St Augustin qui explique bien la signification mystique de l'aigle relativement aux autres animaux. On ne s'en est pas encore servi en archéologie, et pourtant on ne peut le laisser dans l'oubli. Je l'emprunte au commentaire sur les évangiles : « Parmi les quatre évangiles, ou, pour mieux parler, dans les quatre livres du seul évangile, l'apôtre saint Jean, que l'on compare à l'aigle, à cause de la profondeur de ses regards, élève sa prédication plus haut que les trois autres et transporte nos cœurs dans les plus sublimes régions. Les trois autres évangélistes marchent, pour ainsi dire, à terre avec Dieu fait homme, et ne parlent que rarement de la divinité du Seigneur ; mais celui-ci, comme rempli de dédain pour le monde, ainsi qu'il le fait entendre dès le commencement, se redresse, plane au-dessus de la terre, de la voûte des cieux, de l'armée des anges, de la hiérarchie des puissances invisibles, s'élance vers le siège de Celui par qui tout a été fait, en disant : Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu: il était en Dieu dès le principe. Tout a été fait par lui, et sans lui rien n'a été fait. »

2 et 3. Page 39.

Les quatre animaux sortent à mi-corps de nuages (1) rouges et bleus. Leurs ailes d'or se rejoignent : elles ne sont pas au repos, mais elles ne volent pas non plus. La tête est dépourvue du nimbe. L'homme est un adolescent, vêtu d'une tunique et d'un manteau, faisant de la main droite le geste de la parole, en repliant l'index sur le pouce et courbant les trois autres doigts sur la paume. L'aigle crie, le lion rugit (2) et le bœuf mugit. Aussi le cou est-il tendu ; de la sorte, l'artiste exprime que leur voix s'est fait entendre jusqu'aux extrémités de la terre (3).

3. La coupole est soutenue par un tambour carré : l'arc inférieur représente un rinceau de vigne, avec vrilles, pampres et grappes (4). Le fond est bleu et les rinceaux sont d'or. La bordure qui encadre le bandeau est verte

1. Les nuages, à Saint-Satyre (Ve siècle) sont superposés rouge et blanc clair. A Saint-Aquilin, à la même date, ce sont de longues bandes blanches, rayées de rouge.

2. « Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis », comme s'explique un évangéliaire du IXe siècle, à la bibliothèque de l'Arsenal de Paris. « Marcus frendens ore leonis », répètent les symbolistes du XIIIe siècle.

3. La liturgie leur applique, ainsi qu'aux apôtres, ce verset du psalmiste : « In omnem terram exivit sonus eorum et in fines orbis terræ verba eorum » (*Ps.*, XVIII, 5).

4. La vigne symbolise ici une partie du séjour céleste, comme dans le fait suivant. Vers 1109, un religieux de Cluny eut une vision qui suivit la mort de l'abbé Hugues. L'âme de celui-ci fut reçue au ciel par la sainte Vierge et la cour céleste : Marie mit en fuite les démons, sous la forme de sagittaires. Saint Martin et saint Benoît la conduisirent dans une vigne, pleine de raisins, pour s'y reposer pendant trois jours, en attendant son admission dans la demeure qui lui était préparée.

« Affui in oratorio B. M. V., matris Domini, ubi idem pater (Hugo abbas) delatus a fratribus ea hora expiravit. Erat ibi, testor Deum, ipsa Dei genitrix, obvia obeunti. Aderant Petrus et Paulus, martyrum quoque et confessorum chorus, inter quos specialiter Martialem et Martinum agnoscebam et Benedictum. Qui dum susciperent animam morientis patris, irruerunt eminus quidam sagittarii. Contra quos misericordiæ mater manum suam elevavit et egredientem protexit. Qua cognita, sagittarii illico fugerunt territi et confusi. Deductus est autem in fertilissimam vineam pater Hugo pausaturus ; me vero respiciens, ita est allocutus : Accede, frater, et utere nobiscum candidis quibus abundamus racemis. Per triduum hic quiescam donec pedum meorum tumore sedato et pulvere, quem longo traxi circuitu deterso, ad mansionem transeam quam mihi Dominus paravit æternam » (*Biblioth. Cluniacen.*, col. 446).

d'un côté et rouge de l'autre. Un second arc prend la forme de la retombée de la voûte; il est contourné d'une bordure rouge, sur laquelle ondule un ruban alternativement bleu et vert, avec un lemnisque pendant à chaque ondulation. L'intervalle compris entre ces deux arcs forme une lunette, percée d'une petite fenêtre carrée. A la partie supérieure se développe une espèce de coquille d'or ou plutôt un éventail, qui symbolise toujours le ciel (1). Les tiges sur lesquelles est fixée l'étoffe ou le parchemin, se terminent en manière de harpon. A la partie supérieure on voit un bec de colombe qui ne peut faire allusion qu'au Saint-Esprit, d'autant plus qu'elle émerge pour ainsi dire d'une espèce d'irradiation ou d'étoile et que les regards des apôtres sont tournés vers elle. Elle est accompagnée de trois cordons de perles qui s'entrecroisent, symbole des dons que sa grâce répand sur le monde.

Le fond de la lunette est gros bleu. De chaque côté de la fenêtre se tient un apôtre. Ils sont affrontés, gesticulent, ont des sandales aux pieds (2), mais pas de nimbe autour de la tête. La main droite est généralement ouverte, et la gauche est recouverte du manteau ou tient un rouleau. Tous sont imberbes et jeunes, moins trois : trois aussi ont les cheveux taillés en couronne. Leur tunique, d'un blanc bleuâtre, est laticlavée en noir et recouverte d'un manteau blanc (1), portant invariablement en noir la lettre I. Deux de ces apôtres se reconnaissent à leur type traditionnel : ce sont les chefs du collège apostolique. Pierre, blanchi par l'âge, a les cheveux taillés aux ciseaux, avec un bourrelet au-dessus du front ; la petite clef

1. David n'a-t-il pas dit que le ciel est tendu comme une peau, « extendens cœlum sicut pellem » (*Ps.*, CIII, 2), et saint Jean ne l'a-t-il pas vu se replier comme un livre : « Et cœlum recessit sicut liber involutus » (*Apoc.*, VI, 14)? Or cette armature rigide facilite en même temps la tension et la fermeture, et c'est avec le parchemin, comme à Monza, pour l'éventail de Théodelinde, qu'on faisait les éventails et qu'on façonnait les livres.

2. Guillaume Durant, dans son *Rational des divins offices*, donne ainsi la raison des sandales symboliques qu'on voit aux pieds des apôtres : « In evangelio legitur Dominum misisse discipulos suos sandaliis calceatos utique in preparatione evangelii pacis ; si enim calceati non essent, quomodo super serpentes et scorpiones calcare potuissent ? » Ainsi, au moyen âge, les sandales faisaient d'abord allusion à un fait historique dont parle l'Évangile en ces termes : « Et vocavit duodecim et cœpit eos mittere binos et dabat illis potestatem spirituum immundorum. Et præcepit eis... calceatos sandaliis » (*Marc.*, VI, 7, 9). — « Calceati pedes in præparatione Evangelii » (*Ephes.*, VI, 15). Puis elles symbolisaient la prédication, c'est-à-dire la dispersion par la marche vers les diverses contrées du globe, en même temps que le résultat de l'enseignement doctrinal, qui est d'écraser le vice et d'extirper l'erreur en les foulant aux pieds.

1. En 754, le pape Étienne II eut, en l'église de Saint-Denis, une vision dans laquelle lui apparurent saint Pierre et saint Paul, qu'il reconnut à leur costume particulier; puis saint Denys, à la droite de Pierre, vêtu d'une tunique blanche, garnie de pourpre et couvert d'un manteau de pourpre constellé d'or. Voici le texte même : « Fui sicut in oratione subtus campanas, et vidi ante altare bonum pastorem domnum Petrum, et magistrum gentium domnum Paulum, et nota mente illos recognovi de illorum surcariis, et ter beatum domnum Dionysium ad dexteram domni Petri, subtilem et longiorem, pulchra facie, capillis candidis, colobio indutum candidissimo, purpura clavato, pallio toto purpureo, auro interstellato ; et sermocinabantur inter se letantes » (*Bull. de la Soc. archéol. et histor. du Limousin*, t. XXXIII, p. 234).

Saint Pierre était donc au milieu et avait saint Paul à sa gauche et saint Denis à sa droite, en qualité de titulaire de l'église.

On remarquera que la vision eut lieu *ante altare* et à une grande distance, puisque le pape se tenait sous le clocher, probablement à l'entrée de l'église. Peut-être ne vit-il alors, sous une forme agrandie, que les reliefs qui ornaient le devant de l'autel. Ce relief devait être colorié, car les vêtements sont décrits avec leurs couleurs respectives. Cet autel aurait donc été en pierre, quoiqu'il fût préférable de le croire en métal ; cependant, pour l'époque, il ne serait pas absolument impossible qu'il eût été émaillé. Mais, d'après la description, il a un caractère certainement plus ancien de quelques siècles, et je n'hésiterais pas à remonter jusqu'au Ve. Alors la représentation aperçue serait tout autre : il s'agirait d'une mosaïque, sans doute celle de l'abside, qui se serait momentanément abaissée par suite de l'extase. En effet, pour ne parler que de saint Denys, puisque les autres apôtres ont le costume traditionnel, c'est-à-dire entièrement blanc, on ne peut s'empêcher d'être frappé de la similitude des étoffes avec celles qu'offrent les monuments. Ainsi la robe ou *colobium* est blanche et laticlavée en pourpre et, par dessus, est jeté un manteau entièrement de pourpre, étoilé d'or ou plutôt avec des bordures et une pièce de drap d'or.

J'en conclus qu'en Gaule les représentations typiques, basées sur la tradition, n'étaient pas différentes de celles usitées en Italie.

de fer qu'il porte dans la main gauche et dont on ne voit que l'anneau circulaire, sert à le caractériser. St Paul, d'un âge beaucoup moins avancé, a conservé tous ses cheveux, qui sont courts; sa figure est allongée, mais sa barbe arrondie. Notons qu'il se trouve à la droite de l'arcade et par conséquent que St Pierre lui cède la première place. Si donc, quand les apôtres sont sur un seul rang, St Paul vient le dernier, ici où la disposition est différente, il est incontestablement le premier.

Les apôtres sont groupés deux par deux, car St Luc a soin de faire observer que les disciples furent envoyés ainsi par groupes de deux : « Designavit Dominus et alios septuaginta duos : et misit illos binos ante faciem suam, in omnem civitatem, et locum, quo erat ipse venturus [1] », ce qu'explique ainsi St Grégoire dans sa XVIIe homélie sur l'Évangile: « Ecce enim binos in prædicationem discipulos mittit, quia duo sunt præcepta charitatis, Dei videlicet amor et proximi : et minus, quam inter duos, charitas haberi non potest..... Ecce enim binos ad prædicandum discipulos Dominus mittit ; quatenus hoc nobis tacitus innuat, quia qui charitatem erga alterum non habet, prædicationis officium suscipere nullatenus debet. » Ainsi le groupement par deux dénote la prédication, office qui est encore attesté de plusieurs autres manières, par les yeux fixés sur le ciel, d'où vient l'inspiration ; par le rouleau, qui contient la doctrine ; par l'attitude mouvementée du corps et enfin par la disposition des pieds, qui indique, non le repos, mais la marche.

Le sol qu'ils foulent est vert, imité de la nature. Entre deux apôtres on remarque un vase et deux colombes, ce sujet se reproduisant quatre fois avec une double variante. D'un côté, le vase est un canthare avec anses et jet d'eau: les colombes s'avancent vers lui, pensives, les ailes s'apprêtant au vol, mais les pattes encore posées sur la terre ; de l'autre, les deux colombes perchent sur une large coupe ou vasque, et l'une se baisse pour boire l'eau qu'elle contient pendant que l'autre, qui a déjà bu, s'arrête et détourne la tête, comme si elle faisait attention à la prédication. Le P. Garrucci dit que « les deux colombes peuvent symboliser les âmes justes dans la gloire ou être un simple motif de décoration (t. IV, p. 40). » Je ne puis pas admettre la seconde partie de cette disjonctive, car, en cet endroit, le motif ne peut être ni banal ni insignifiant. La première idée qui vient à l'esprit est que ces colombes sont un symbole des apôtres, comme on le constate sur d'autres monuments, mais on peut aussi y voir avec juste raison les âmes des fidèles et alors il ne s'agit plus des justes glorifiés, mais des effets directs de la prédication. Or cette prédication produit deux résultats immédiats : la préparation et la communion, elle purifie l'âme afin de la rendre digne du banquet eucharistique. Le canthare était ce vase placé à l'entrée du temple et où les fidèles venaient se laver, afin de se présenter plus purs devant le Seigneur.

Quand donc deux colombes sont affrontées devant un canthare à eau jaillissante et débordante, cela veut dire que les âmes qu'elles représentent doivent se purifier préalablement par ce bain salutaire. Dans le second cas, les colombes s'abreuvent à une coupe, qui ne peut être que la coupe eucharistique [1] : on remarquera l'analogie de cette représentation avec la célèbre mosaïque, dite *des colombes*, qui provient de la villa

1. *Luc.*, X, 1 ; *Marc.*, VI, 7.

1. « Un vase, dit le chanoine Davin, simple ornement, ou plutôt symbole du Christ eucharistique, notre vie et notre résurrection ; vers lequel on voit si souvent venir les deux colombes du Judaïsme et de la Gentilité » (*Revue de l'Art chrétien*, t. XXIX, p. 155-156).

d'Adrien à Tivoli et qui orne le Musée du Capitole, à Rome.

4. Le P. Garrucci dit, en parlant des huit personnages qui flanquent les fenêtres du tambour : « Je les ai appelés apôtres, et je crois qu'ils sont tels probablement, quoiqu'il n'y en ait que huit (p. 40). » Il me semble, au contraire, qu'ils sont au nombre de douze et la preuve est facile à fournir, car les quatre apôtres complémentaires [1] se trouvent dans les voûtes en berceau des deux bras de la croix. Ceux-ci sont imberbes, se drapent dans leur manteau, marqué aussi de la lettre I, qui recouvre leur tunique, et n'ont ni nimbe à la tête ni rouleau pour caractériser leur enseignement ; mais, fait digne de remarque, ils sont enveloppés, de toutes parts, d'une vigne à larges enroulements qui se détachent comme eux en cubes d'or sur un fond bleu. Or la vigne, que nous avons vue déjà étendre ses rameaux autour des apôtres sur l'arc qui les élève, est un symbole à la fois du Christ et de ses disciples, car le Maître a dit : « Je suis la vigne, vous en êtes les branches [1]. » Le collège apostolique sera donc ici au complet.

Église St-Nazaire, à Ravenne (Ve siècle) : St Pierre et St Paul.

Les deux croisillons sont bordés d'une frette bleue sur fond d'or à droite, et, à gauche, d'une grecque traitée de la même manière, l'une et l'autre encadrées dans un filet rouge. Au sommet de la voûte et par conséquent au-dessus de la tête des apôtres, le mono-

1. « Ego sum vitis vera... Ego sum vitis, vos palmites. Qui manet in me et ego in eo, hic fert fructum multum » (*Joan.*, XV, 1, 5).

1. Ricci les appelle « profeti », ce qui n'est pas absolument faux ni invraisemblable, quoique moins sûr (*Catal. gener.*, pag. 7), car, d'après la gravure du P. Garrucci, ils ont les pieds complètement chaussés : on pourra les comparer aux prophètes du baptistère auxquels ils ne ressemblent guère.

gramme du Christ (1), avec l'*alpha* et l'*oméga* (2), est inscrit dans une couronne de laurier, ce qui signifie que les apôtres ont enseigné le Christ, commencement et fin de toutes choses, mais aussi le Christ vainqueur et triomphateur, car il a été dit de lui : « De inferis triumphator et laureatus exivi » (*Auct. de resurr. Domini, inter Opp. Hieron.*, § 6).

5. Les lunettes des deux bras de la croix sont également ajourées de petites fenêtres carrées. Au-dessous s'arrondit un bassin, plein d'eau et entouré de joncs : de ce point central partent des rinceaux, vert et or, qui se ramifient à droite et à gauche où ils forment des enroulements feuillagés, au milieu desquels deux cerfs sont pris et comme enchevêtrés. Le cou tendu et l'œil fixé sur la fontaine, ils expriment avec énergie leur soif ardente (3). Le symbolisme du cerf est bien connu en iconographie (1) et il fait toujours allusion au fidèle et surtout à la grâce du baptême. La fontaine n'est autre que le Christ, selon que le déclare St Augustin : « Quis est fons vitæ nisi Christus ? »

6. La lunette qui surmonte la porte d'entrée représente le bon pasteur. Nulle place ne pouvait mieux lui convenir, l'Église étant le bercail où se réunissent les fidèles, en attendant qu'ils le soient un jour au ciel (2) ; et, de plus, le Sauveur a dit de lui-même : Je suis la porte, et personne ne peut entrer

1. Ce monogramme est très fautif dans la gravure de Ciampini, qui omet la boucle du P. De la sorte, la tige verticale se combinant avec le X forme comme une étoile, ainsi qu'on le remarque dans la chapelle de l'archevêché.

A St-Aquilin de Milan (Ve siècle), le Christ est un peu plus grand que les apôtres, assis autour de lui. Sa figure est imberbe et juvénile. Il porte des cheveux longs, tandis que ceux des apôtres sont courts. Son nimbe d'or est marqué du monogramme constantinien, accosté de l'*alpha* et de l'*oméga*.

2. « Ego sum α et ω, principium et finis, dicit Dominus Deus » (*Apoc.*, I, 8). A la fin du IVe siècle, le poète Prudence insérait ces deux vers dans sa neuvième hymne :

« Alpha et omega cognominatus, ipse fons et clausula
Omnium quæ sunt, fuerunt quæque post futura sunt. »

« Jure justis lac Dominus pollicetur, ut aperte verbum esse utrumque ostendatur A et Ω, principium et finem. » (S. Clemens Alexandr., *Pedagog.*, lib. I, cap. 6.)

« Duas Græciæ litteras summam et ultimam sibi induit Dominus, initii et finis concurrentium in se figuras : uti quemadmodum A ad Ω usque volvitur et rursus Ω ad A replicatur, ita ut ostenderet in se esse et initii decursum ad finem, et finis recursum ad initium ; ut omnis dispositio in eum desinens, per quem cœpta est, per sermonem scilicet Dei, qui caro factus est, proinde desinat quemadmodum et cœpit » (Tertullian., *de Polygamia*, cap. V).

3. « Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus. Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum (fontem vivum ?) : quando veniam et apparebo ante faciem Dei ? » (*Psalm.* XLI, 2, 3.)

1. « Cervi sunt fideles qui vitia hujus sæculi, quasi spinas, bona conversatione transiliunt et habitant in montibus, id est apostolis et prophetis qui sanctis prædicationibus suis in mundo solida culmina esse meruerunt » (Rhaban. Maur., *De Universo*, XIII, I).

« Non immerito hoc animal comparatum est fidelibus, est enim primo innoxium, deinde velocissimum, tertio siticulosum. Serpentes naribus trahit, quos ut voraverit, æstuante veneno, ad fontem festinat. Hoc nos admonet ut quando venena haurimus antiqui serpentis, ad fontem divinæ misericordiæ festinemus. Fons enim semper irriguus est Christus, unde non dixi ad fluenta, quia siccari possunt ; fons autem semper fluit » (B. Bruno, *In exposit. Psalm.* XLI).

On chantait au moyen âge cette séquence :

« Ut jucundas
Cervus aquas
Æstuans desiderat,
Sic ad Deum
Fontem vivum,
Mens fidelis properat.

« Sicut rivi
Fontis vivi
Præbent refrigerium,
Ita menti
Sitienti
Deus est remedium. »

2. La présence du bon pasteur à l'entrée de l'église a une signification précise, qui nous est révélée par la vie de St Syr. Ce texte, rédigé vers le Xe siècle, nous montre l'édifice religieux comme le bercail même du Christ. Il s'agit de l'érection d'une église à Pavie en l'honneur des SSts martyrs Gervais et Protais, dont l'évêque avait reçu les reliques. Le rédacteur ajoute ces paroles expressives : « Il (St Syr) conçut la pensée d'ériger, à peu de distance des murs, en dehors de la cité, un temple au Seigneur, en mémoire de leurs noms et il acheva la construction, comme elle avait été entreprise, en forme de croix. Et ce fut le premier étendard du Roi céleste, érigé en cette cité, et ce fut le bercail du Seigneur, dans l'enceinte duquel le pasteur très véritable gouvernait les agneaux divins qu'il gardait avec un soin très attentif de la morsure de l'inique serpent. » Qu'on remarque que l'église est en forme de croix. L'église de Galla Placidia offre le même plan et,

que par moi [1]. Le lieu est très pittoresque : ce sont des rochers d'or, étagés sur divers plans et couverts d'une abondante végétation : le ciel est bleu. Le divin pasteur est assis au milieu de l'arcade. Ses pieds sont chaussés de sandales, sa figure est juvénile, encadrée de longs cheveux partagés sur le front et retombant sur les épaules [2]. Il porte un riche costume, celui même des souverains ; une robe d'or, laticlavée de brun et un manteau de pourpre ; j'entends la pourpre violette, comme celle des anciens, que Pline a si bien définie en qualifiant la fleur qui a pris son nom de sa couleur, *violæ purpureæ*. De la main droite, il caresse, ou plutôt il attire, en la prenant par la tête, une brebis placée à sa gauche, tandis que l'autre main soutient, au-dessous du croisillon, une grande croix pattée qu'il appuie sur le sol [3] : de l'index de la main gauche, il semble montrer le ciel où conduit son enseignement. La tête est entourée d'un large nimbe d'or uni. Les brebis qui l'accompagnent sont au nombre de six, trois à droite et trois à gauche [1].

La lunette est encadrée d'une bordure d'or, ornementée d'un double courant d'ondes marines bleues, que l'on nomme en archéologie *postes*.

La voûte, qui fait suite, est à fond bleu, parsemée de larges roses fantaisistes, nuancées de blanc, de bleu, de rouge et de vert. Entre deux roses brille une étoile, flanquée de deux points.

L'arc doubleau qui sépare la nef de la coupole est marqué, au point culminant, d'une croix d'or et tapissé de fleurs et de fruits, ainsi disposés en regard, de bas en haut : fleurs et figues violettes, grenades et pommes, raisins et fleurs, pommes et poires. Les fleurs symbolisant le printemps et les fruits l'automne, nous n'aurions donc ici que deux saisons, au lieu des quatre traditionnelles. La double guirlande sort de deux corbeilles, ainsi qu'on le voit fréquemment plus tard.

7. Au chevet, vis-à-vis de la porte d'entrée, la lunette représente le martyre de St Laurent [2]. L'encadrement, formé de *postes*, est le même et de même aussi est la décoration de la voûte, semée de roses piquées sur des

de plus, c'est une croix que le bon pasteur, dans la mosaïque qui surmonte la porte, tient à la main en manière de houlette. Les dates concordent parfaitement avec les idées. J'emprunte cette citation précieuse aux actes de St Syr, traduits d'après un manuscrit du Xe siècle qui est à la cathédrale de Novare, par le professeur Prelini, dans un ouvrage intitulé *Vita di S. Siro, primo vescovo di Pavia*, p. 12.

1. « Ego sum ostium ovium... Ego sum ostium. Per me si quis introierit, salvabitur et ingredietur et egredietur, et pascua inveniet » (*Joan.*, x, 7, 9). Au-dessus de la porte de l'église Ste-Pudentienne, à Rome, le XIe siècle a sculpté un agneau, qui se déclare en même temps le pasteur :

Mortuus et vivus, idem sum pastor et agnus.

L'agneau invite donc lui-même ses brebis à entrer dans la bergerie.

2. « Novacula enim in caput ejus non ascendit » (*Num.*, VI, 9.—*Judic.*, XIII, 5).—« Quoniam Nazarenus vocabitur » (*Matth.*, II, 23).

3. L'*Archivio storico dell'arte*, 1891, p. 382, fait cette judicieuse réflexion à propos de l'ouvrage du Dr Strzygowski, sur l'évangéliaire d'Etschmiadzin (Vienne, 1891) : « L'auteur croit à l'intime relation entre l'art ravennais et l'art byzantin ; sur ce point, il est pleinement d'accord avec les savants qui l'ont précédé, tels que Labarte, Schnaase, Bayet et Dobbert, qui voient dans les œuvres de l'art ravennais un subrogé de celles qui furent perdues avec Constantinople et les provinces de l'empire romain en Orient. Si cette opinion est exacte, quels sont les confins entre l'art ravennais et celui purement byzantin au VIe siècle ? L'auteur voit dans la croix portée par le Christ un motif particulièrement ravennais. Ce motif revient souvent, très souvent même, dans des ivoires sculptés dont la provenance est encore en discussion. La croix par elle-même est un motif généralement préféré pour les anges et les apôtres, et aux trois mosaïques de Ravenne, où la croix est dans la main du Rédempteur, nous pouvons opposer un certain nombre de monuments qui ne proviennent pas de Ravenne et où ne se rencontre pas le même motif, par exemple, les mosaïques romaines, les sarcophages de France et de Rome, une miniature syriaque de l'évangéliaire d'Etschmiadzin, la Bible Cottonienne de la primitive époque byzantine au British Museum et deux autres exemples, l'un à Syracuse et l'autre à Orléans, pour ne pas parler de monuments postérieurs. »

1. Ciampiani, qui a vu cette mosaïque intacte, représente, pl. LXVII, fig. 2, deux brebis couchées : de celle de droite, il ne reste plus que la tête.

2. Nous apprenons par St Fortunat, décrivant l'église

lignes horizontales. Une petite fenêtre carrée occupe le centre, mais non dans toute la hauteur. Le sujet est triple. Il se lit ainsi de gauche à droite : Une armoire, un gril et le diacre St Laurent (1). L'armoire, exhaussée sur quatre pieds, est de forme rectangulaire et surmontée d'un fronton en triangle : ses deux volets, ouverts et à double panneau superposé, laissent voir sur deux planchettes quatre gros livres posés à plat et marqués sur la couverture rouge au nom de leur auteur : Marc et Luc, Matthieu et Jean, ordre hiérarchique qui s'observe également dans les mosaïques :

(Marc)VS LVCAS
MATTHVS IOANNES

Cette armoire nous offre un spécimen du mobilier liturgique, et nous pouvons y voir une de ces bibliothèques qui ornaient le baptistère de Latran (1) et où étaient renfermés, non seulement les codes sacrés, mais encore les livres ecclésiastiques. C'était cette *arca* confiée à la garde de l'archidiacre et des diacres sous sa surveillance. Cet attribut convient donc parfaitement à St Laurent.

Le second attribut est plus caractéristique encore : c'est le gril sur lequel il fut étendu pour être brûlé vif. Ce gril se compose de quatre pieds de fer, montés sur des roulettes, et d'un cadre rectangulaire, partagé en huit compartiments par trois traverses dans un sens et une dans l'autre. Sous le gril, du bois amoncelé brûle et projette ses flammes de toutes parts.

Saint Laurent s'avance d'un pas résolu vers l'instrument de son supplice ; il a le costume des apôtres, tunique laticlavée et manteau marqué de la lettre T renversée. Sa marche rapide fait flotter les extrémités de cet ample manteau. Les pieds sont chaussés de sandales, la tête entourée du nimbe uni et la figure barbue (2), avec des cheveux crépus. De la main gauche, il tient ouvert un livre, qui ne peut être que l'évangéliaire, car il appartenait au diacre de lire l'Évangile pendant les saints mystères. Quelques lignes illisibles y sont tracées, et les fermoirs retombent de chaque côté. Sur son épaule il appuie une croix de procession, en or et pattée, que le P. Garrucci dit symbole de martyre et non de ministère, comme on le croit communément (p. 41) (3). Cette der-

de St-André de Ravenne, que le saint diacre y était honoré à cause de ses reliques :

« Hæc sua tecta replet Laurentius igne sereno,
Cui pia flamma dedit luce perenne diem. »

Si le toit de l'église est rempli par le feu serein de Laurent, c'est qu'évidemment son martyre devait y être figuré, peut-être aussi en mosaïque.

1. L'opinion de Ciampini, « Visitur Christus Dominus veluti incedens, crucem humero dextro bajulans » (I, 227), n'est plus soutenable de nos jours : elle a d'ailleurs été péremptoirement combattue par Mgr Crosnier, p. 31-33. Cependant elle persiste encore, car elle est consignée dans le catalogue de Ricci : « Il Salvatore con la croce sulla spalla » (p. 7). Julien Durand a cherché à la justifier en ces termes : « Le Christ est nimbé d'un nimbe uni, et rien n'est écrit sur le livre qu'il tient à la main ; près de lui est une grille posée sur du feu, ce qui a fait croire au P. Garrucci que cette figure représentait St Laurent. Le fait ne serait pas impossible ; je sais qu'il existe plusieurs anciennes figures de St Laurent portant une croix. Mais, en examinant l'ensemble de la décoration de l'église des SSts-Celse et Nazaire, on peut se convaincre, avec Ciampini, que c'est bien Notre-Seigneur qui y est figuré portant sa croix ; car, sur le mur en face, il est représenté assis au milieu des agneaux, ayant encore un nimbe uni et une croix à la main, et les autres figures qui se voient sur les murs, au nombre de douze et vêtues de blanc, ne peuvent être que les apôtres. Or, ces figures n'ont pas le nimbe qui a été donné à Dieu seul, dans ces peintures d'un très beau style et qui pourraient bien être du Ve siècle ; du reste, pas d'inscription pour nous tirer de doute. On doit attribuer à la grande célébrité dont a joui le martyr de la charité cet usage exceptionnel de représenter St Laurent avec une croix. C'est un privilège qu'il a partagé avec St Pierre » (*Annal. arch.*, t. XX, p. 121-120).

1. Le Liber pontificalis raconte du pape St Hilaire, au Ve siècle : « Fecit autem oratorium S. Stephani in baptisterio Lateranensi, fecit autem et bibliothecas duas in eodem loco ».

2. Saint Laurent est aussi barbu dans une fresque des catacombes de Rome, du IXe siècle environ. (Garrucci, pl. 84.)

3. Mgr Crosnier justifie la présence de cette croix par un texte de l'apôtre des gentils : « C'est la traduction iconographique du passage de saint Paul, qui s'applique surtout aux martyrs, qui ont été entés en lui par la ressemblance de sa mort et qui doivent être de même entés

nière opinion est aussi la mienne, et je la maintiens, car dans l'Église romaine, c'était le diacre qui était chargé de la croix papale (1), plus tard remise au sous-diacre apostolique : or saint Laurent fut le diacre du pape saint Sixte (2).

8. La date certaine de cette belle mosaïque est le Ve siècle avancé (1), mais l'on peut préciser davantage, puisque le monument entier est attribué à Galla Placidia, fille de Théodore, sœur des empereurs Honorius et Arcadius et mère de Valentinien III. Aucun texte ne parle des mosaïques, on sait seulement qu'elle y établit sa sépulture et celles de son fils Valentinien et de sa fille Honoria. Comme elle mourut en 449, l'édifice est antérieur à cette époque : Mgr Crosnier le fait remonter à l'an 440, sans dire sur quoi il se base, mais il a copié de confiance ce millésime sur Ciampini, qui ne fait non plus aucune citation à ce propos.

« Capellam, in qua ejus et filiorum suorum Valentiniani et Honoriæ in solemnissimis et eminentissimis sepulcris corpora requiescunt » (Muratori, *Rer. it.*, t. I, pars II, pag. 576). Ainsi il n'est question que de la chapelle et nullement de sa décoration, laquelle pourrait n'avoir été exécutée, comme au

---

en lui par la ressemblance de sa résurrection : *Si enim complantati facti sumus similitudini mortis ejus, simul et resurrectionis erimus.* (Rom., VI, 5). » (P. 33.)

La croix, appuyée sur l'épaule, se voit sur un verre doré des catacombes (Garrucci, pl. 189) : elle est gemmée sur une fresque du IXe siècle (*ibid.*, pl. 84) et unie sur la mosaïque de Saint-Laurent-hors-les-Murs, qui remonte à l'an 578 (*ibid.*, pl. 271). Elle est son attribut iconographique au moyen âge, ainsi que le livre qui vante ses aumônes (*Annal. arch.*, t. XVIII, p. 355).

1. « Voici quel était l'ordre des processions dans l'antiquité : en tête était portée la croix, usage remontant au quatrième siècle (Evagr., IV, 25 — Socrat., VI, 28) et, au cinquième, Justinien en fait une loi (*Novell.* CXXIII, 32), qui est observée en Orient comme en Occident (*Concil. Nicen.*, II, 4 — Gregor. Turon., *Vit. PP.*, I, 7). La croix était portée le plus souvent par un diacre..... Après la croix venait l'archidiacre portant le livre des Évangiles. » (Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, 2e édit., p. 676). Saint Laurent a donc, dans la mosaïque de Ravenne, les attributs qui conviennent à ses fonctions, la croix et l'évangile, comme s'il eût réellement vécu au Ve siècle : on n'a pas fait autrement pendant tout le moyen âge, et cette explication est par là même la meilleure, parce qu'elle est la plus simple et la plus naturelle.

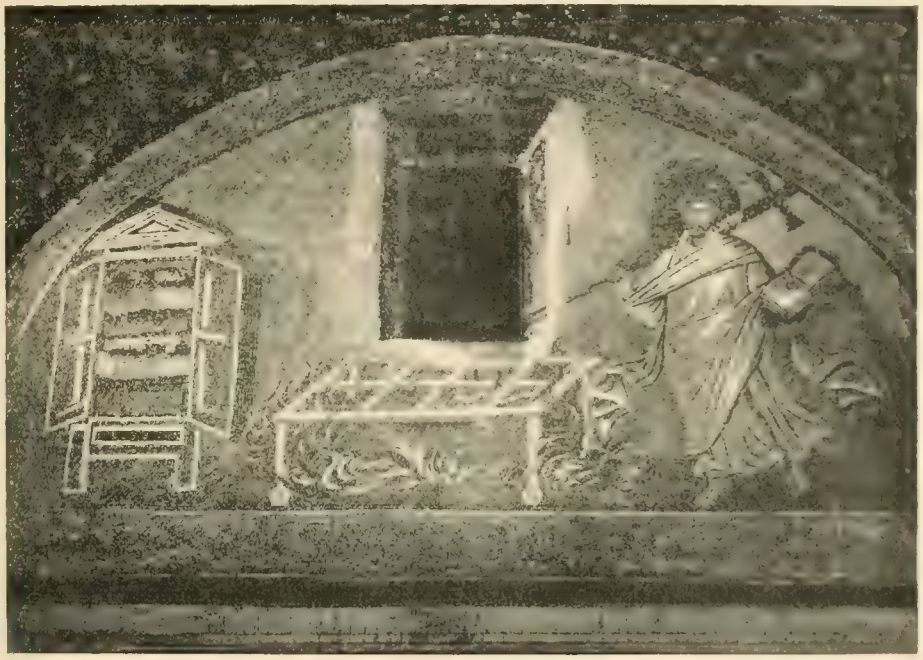
2. Le procès-verbal des conférences de la Société d'archéologie chrétienne à Rome porte, à la date du 22 janvier 1882 (*Bull. d'arch. chrét.*, 4e sér., t. I, p. 171-173) : « M. Williams communique diverses observations sur les mosaïques de l'église des SSts-Nazaire et Celse, à Ravenne, fondée par Galla Placidia, vers l'an 440 ; il en présente des photographies. Il relève la différence de style entre les diverses compositions et appelle l'attention sur la figure de saint Pierre, représenté avec les clefs ; c'est peut-être, suivant lui, le premier exemple que l'on en trouve dans des mosaïques antérieures au VIe ou au VIIe siècle. La figure du Bon Pasteur est d'un style excellent, où survivent les traditions de l'art primitif. Il décrit ensuite le groupe fort connu, où l'on voit un personnage avec la croix dans la main droite et un livre dans la main gauche ; auprès une grille avec du feu dessous et une armoire avec les livres des Évangiles, reconnaissables aux noms qu'ils portent. D'après l'opinion commune, il faut voir ici le martyre de saint Laurent et le symbole (l'instrument?) de son supplice ; quelques savants, comme Ciampini et Hübsch, ont pensé que c'était le Christ brûlant les livres des hérétiques condamnés par le concile d'Éphèse. Laissant de côté ces interprétations diverses, M. Williams communique une découverte qu'il a faite dans un examen attentif du monument. Il a lu sur la haste de la croix que tient le personnage le mot hébraïque Adonaï, c'est-à-dire le nom de Dieu considéré comme se manifestant à son peuple. Cette inscription peut se rapporter à la figure du Sauveur ou à celle de saint Laurent ; dans le second cas, elle s'appliquerait à la croix sur laquelle mourut le Rédempteur et que le saint diacre porte comme ministre de l'Église et de l'Évangile. Il termine en relevant la singularité d'une inscription hébraïque sur un monument chrétien ; c'est peut-être la plus ancienne qui ait été écrite en Occident sur un monument public.

« M. de Rossi dit qu'il ne saurait admettre l'interprétation de Ciampini sur les livres des hérétiques, ce sujet étant trop étranger aux traditions de l'art chrétien du Ve siècle, d'autant plus qu'il n'y a pas de raison pour s'écarter de l'opinion naturelle et commune qui reconnaît ici saint Laurent, clairement indiqué par l'instrument de son martyre. Il rappelle à ce propos la mosaïque de Sainte-Agnès sur la voie Nomentane, où l'on voit, sous les pieds de la sainte, un brasier et une épée ; et les images des martyrs dans les mosaïques que Sixte III fit exécuter à Sainte-Marie Majeure : sous chacune d'elles on voyait les symboles de la passion du saint, *sub pedibusque jacet passio cuique sua.* Dans l'art antique, saint Laurent est ordinairement représenté en *staurophore*, portant la croix, comme archidiacre, et aussi comme le *megalomartyr* de l'Église romaine ; on peut voir sur ce sujet le commentaire joint à la reproduction de la mosaïque de Saint-Laurent dans le grand ouvrage du même auteur sur les *Mosaïques chrétiennes de Rome.* »

1. Suivant Le Viel, elle aurait été exécutée « vers l'an 440 » (*Essai*, p. 57).

baptistère de la cathédrale, que postérieurement, c'est-à-dire après l'ensevelissement de la fondatrice et l'érection de son tombeau. Je préférerais cette hypothèse, parce qu'elle m'autoriserait à descendre un peu plus bas l'époque des mosaïques que l'archéologie reporte au Ve siècle avancé, à la seconde moitié plutôt qu'au milieu de cette période. Leur exécution dut suivre de bien près la décoration intérieure du baptistère ; aussi, comme le P. Garrucci [1], mais en motivant mon classement, je place la mosaïque de l'église de Saint-Nazaire immédiatement après celle du baptistère achevé par l'évêque Néon.

9. On consultera pour les planches : Ciampini, t. I, pl. LXV (coupole et tambour) ; pl. LXVI, fig. 1 (un des croisillons, avec sa lunette), fig. 2 (saint Laurent) ; pl. LXVII, fig. 1 (l'autre croisillon, avec sa lunette),



Église St-Nazaire, à Ravenne (Ve siècle) ; St-Laurent.

fig. 2 (le Bon Pasteur). — Parker, *Mosaic pictures;* au frontispice, la voûte d'un des croisillons, en chromolithographie. — Photographies Ricci : n° 66. Le Bon Pasteur. 67. Saint Laurent brûlant les livres profanes. 68, 69. Lunettes avec arabesques et cerfs. 70. Ornements avec arabesques aux voûtes latérales. 71. Vases avec fruits et ornements de la voûte sur la porte d'entrée. 72. Voûte avec ornements et grecque au-dessus du sarcophage de Galla Placidia. 73. S. Pierre et S. Paul, avec les colombes qui boivent dans un vase, au tambour de la coupole. 74, 75, 76. Apôtres et colombes. 77. Voûte à étoiles, avec croix au milieu et symboles des évangélistes aux angles. — Garrucci, pl. 229 (la coupole) ; pl. 230 (deux parois du tambour, fig. 1, avec les SS. Pierre et Paul), pl. 231 (les deux autres parois), pl. 232 (deux sections des voûtes des croisillons et leurs lunettes respectives), pl. 233, fig. 1 (S. Laurent), fig. 2 (le Bon Pasteur). — Martigny, *Dictionn. des antiq. chrét.*, 2e édit., p. 299 (armoire aux évangiles), pag.

1. Tome I, p. 494-497, il met en avant la date de 427, ce qui est trop tôt, à mon avis.

415 (lunette de S. Laurent). — Rohault de Fleury, l'*Évangile*, t. II, pl. LXII, fig. 5 (lunette du Bon Pasteur). — d'Agincourt, pl. 16, n° 5 (les deux tableaux de S. Laurent et du Bon Pasteur). — Smith, t. II, p. 1329 (la voûte). — *Revue de l'Art chrétien*, 1887, p. 220 et 1893, p. 162 (coupe longitudinale, où l'on voit la coupole étoilée et avec les évangélistes, la lunette des deux prophètes et des deux colombes, la voûte semée de roses). — *L'Art*, n° 503, dans le texte, deux gravures du mausolée de Galla Placidia et de la mosaïque du Bon Pasteur (1).

III. — Palais de Théodoric (VIe siècle).

1. Le palais de Théodoric nous est connu par la mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf. Il a complètement disparu. Les mosaïques qui le revêtaient, à l'intérieur et à l'extérieur, subsistent encore en partie, mais elles ont subi, sous le règne de Charlemagne, une transformation radicale : on a seulement gardé les cubes pour servir à de nouveaux dessins, au dôme d'Aix-la-Chapelle. La mosaïque carlovingienne a aussi été détruite et il n'en reste plus que des cubes de diverses nuances et épaisseurs, jetés pêle-mêle dans des caisses.

2. J'ai à raconter ici l'acte de vandalisme par lequel le palais de Ravenne fut dépouillé par le grand empereur d'Occident au profit des constructions nouvelles qu'il élevait dans les provinces rhénanes. Il eût été curieux, comme complément des mosaïques religieuses, de pouvoir offrir un spécimen de mosaïque purement civile. La perte du portrait du souverain est à jamais regrettable.

1. Au salon des Champs-Elysées, à Paris, en 1890, M. Boitte a exposé la « Mosaïque byzantine de Galla Placidia ». (*Bullet. monum.*, t. LVI, p. 47.) *Byzantine* est de trop, l'artiste eût mieux fait de donner la date.

C'est à l'aide de textes qu'en 1869, j'ai pu retracer cette histoire lamentable dans un travail spécial, intitulé *La mosaïque du Dôme, à Aix-la-Chapelle* et qui a été traduit en allemand. J'en détache le passage suivant, le seul qui convienne à mon sujet.

Le cardinal Baronio rapporte, à l'an 795 de ses *Annales ecclésiastiques*, que des lettres d'Adrien Ier, il reste seulement au Vatican le sommaire. Or la lettre douzième porte en substance que ce pape autorisa Charlemagne à prendre, sur les murs même des temples de Ravenne, les mosaïques qui lui étaient nécessaires : « Carolo Regi musiva et marmora urbis Ravennæ, tam in templis quam in parietibus et stratis sita, sicut petierat, donat. »

La lettre, que ni Baronio, ni Ciampini n'ont connue, se trouve imprimée dans le *Recueil des historiens des Gaules*, de Dom Bouquet, t. V, p. 582-583. En voici, non plus seulement le sens, mais les paroles mêmes. Elles diffèrent des précédentes sur un point essentiel, à savoir l'endroit qui fournit les mosaïques et qui n'était pas un temple, mais bien le palais de Ravenne. « Domno excellentissimo filio nostroque spiritali confratri Carolo, regi Francorum et Longobardorum, atque patricio Romanorum, Adrianus papa. Præfulgidos atque nectareos regalis potentiæ vestræ per Arvinum ducem suscepimus apices, in quibus referebatur quod palatii Ravennatis civitatis musiva atque marmora cœteraque exempla tam in strato quamque in parietibus sita, Vobis tribueremus. Nos quippe libenti animo et puro corde cum nimio amore Vestræ Excellentiæ tribuimus effectum et tam marmora quamque musivum cœteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda ; quia per vestra laboriosa regalia certamina multis bonis fautoris vestri B. Petri clavigeri regni cœlorum, Ecclesia

quotidie fruitur, quatenus merces vestra copiosa adscribatur in cœlis. »

Or le palais en question n'est autre que celui que fit construire Théodoric, et le chroniqueur de Ravenne, qui écrivait bien avant Charlemagne, a constaté que la voûte du triclinium et la façade du palais étaient couvertes d'émaux : « Theodoricus palatium struxit (à Pavie) et ejus imaginem in tribunalis cameris tesselis ornatis bene conspexi... Hic autem similis fuit in isto palatio quod ipse ædificavit in tribunali triclinii, quod vocatur ad mare super portum, et in fronte regiæ quæ dicitur ad calchi istius civitatis (Ravenne)... in pinnaculo ipsius loci fuit Theodorici effigies, mire tesselis ornata, dextera manu lanceam tenens. »

Charlemagne a donc tiré de Ravenne les cubes d'émail qui devaient tapisser les parois de sa chapelle, comme il en avait transporté les colonnes qui soutenaient les arcs et les marbres qui revêtaient les murailles, ainsi que l'*opus tessellatum* et *Alexandrinum* pour le pavage de la nef et celui des galeries supérieures.

3. Comment ces mosaïques furent-elles détachées ? Il y a sur ce point deux systèmes. Ou Charlemagne fit scier les murs et enlever les mosaïques par panneaux pour les replacer telles quelles dans sa chapelle. Mais si l'enlèvement des mosaïques est de nos jours, même avec les procédés que nous possédons, d'une difficulté réelle, à plus forte raison, dut-on, sous Charlemagne, échouer contre des obstacles pour ainsi dire insurmontables à cette époque. Ou — et cela me paraît plus rationnel — Charlemagne se contenta de faire arracher les émaux pour les employer suivant un nouveau dessin. D'ailleurs, comment eût-on pu rajuster des pièces qui, pour les dimensions, ne devaient pas cadrer avec le nouvel édifice ? Saint-Jean *in fonte* et Sainte-Marie *in cosmedin* de Ravenne sont, il est vrai, voûtés en coupole, comme la chapelle palatine, mais dans des proportions moins considérables et surtout avec un moindre développement en hauteur. Enfin le voyage n'eût-il pas désagrégé les uns des autres ces cubes d'émail, si susceptibles quand on ne prend pas d'extrêmes précautions pour les faire arriver à bon port?

4. L'artiste carlovingien, quel qu'il soit, n'aura donc eu à sa disposition que des cubes d'émail remontant aux Ve et VIe siècles et qu'il aura employés selon son goût et son talent. Je viens d'assigner une date à ces émaux. C'est celle de toutes les mosaïques de Ravenne. Il n'y en a ni d'antérieures ni de postérieures, car la splendeur de Ravenne a été singulièrement éphémère et a vite passé avec les causes essentiellement transitoires qui l'avaient préparée et maintenue quelque temps.

Quelques-uns de ces émaux ont pu encore provenir de temples païens, et c'est ce qui me persuade que le *templa* de Baronio n'est pas complètement dénué d'authenticité. Dans mon *Histoire de la Mosaïque*, j'ai dû approfondir cette question, et il résulte de mes recherches que les mosaïques d'émail n'ont été vraiment mises en honneur que par le christianisme, et que les émaux païens sont de très petite dimension, équivalant tout au plus à la quatrième partie des cubes façonnés pour les mosaïques du moyen âge. Tels sont, en effet, tous les émaux verts, où les bulles d'air crevées dénotent une difficulté réelle dans la fabrication. A moins, toutefois, que du temps de Théodoric, comme à Sainte-Sophie de Constantinople, les cubes ne fussent fort petits et une certaine quantité daterait de cette époque.

5. Charlemagne, en détruisant des monuments que le temps et la main des hommes avaient peut-être respectés, a fait œuvre de barbare. Le haut moyen âge n'y regardait

pas, et c'était pour lui économie de temps et d'argent que de puiser, comme dans une carrière, dans les monuments hors d'usage ou superflus, pour construire à nouveau et orner avec ces débris. En Italie, j'ai souvent constaté cette méthode commode et peu coûteuse, qui mainte fois dispense les architectes du besoin d'avoir un peu de talent.

X. Barbier de Montault.

(A suivre.)

Une statue espagnole : La Vierge et l'Enfant Jesus.

LA statue de la Vierge dont nous donnons la reproduction provient du couvent Morata del Rio Jalon, en Aragon [1]. Nous en sommes devenu acquéreur lors d'un récent voyage effectué sur la frontière espagnole. Elle est en bois

Statue provenant du couvent Morata del Rio Jalon.

de chêne et mesure en hauteur un mètre quatre centimètres, y compris le nimbe qui enveloppe la tête.

Assise sur un trône, de forme quadran-

1. Le couvent Morata del Rio Jalon est à 9 lieues de Saragosse, dans le *partido* d'Alnumia.
(Renseignement fourni par le R. P. Dom [illegible])

gulaire, recouvert d'un coussin, la Reine du Ciel, couronnée, est revêtue d'une longue robe, de couleur bleue, dont les plis nombreux lui cachent totalement les pieds. Cette robe est serrée à la taille, au moyen d'une boucle, par une ceinture rouge fort étroite. Un manteau doré, doublé de rouge, est jeté sur les épaules ; il recouvre les genoux, laissant à découvert le devant et le bas de la robe. Un voile, également doré et doublé de rouge, est gracieusement posé sur la tête, au-dessous de la couronne.

D'une main, elle soutient son Fils qui repose assis sur son genou gauche, et de l'autre elle porte une fleur rouge, à cœur jaune, ressemblant par sa forme à une rose ou à une marguerite, dont l'Enfant Jésus effeuille les pétales.

Le divin Enfant a les pieds nus ; il tient de la main gauche un petit fruit globuleux, légèrement cotelé, probablement une orange, et est vêtu d'une tunique décorée à l'encolure d'un riche orfroi.

Un grand nimbe doré, de 19 centimètres de diamètre, surmonte la tête de la Vierge. Ce nimbe est orné de dessins gravés en creux, représentant, dans une série de cercles concentriques, une étoile à huit pointes. La tête de l'Enfant Jésus portait aussi un nimbe qui aujourd'hui n'existe plus, mais dont on voit encore le point d'attache.

Les deux têtes ont une physionomie joviale offrant beaucoup d'expression ; elles sont peintes au naturel.

Toute la statue a été recouverte d'un enduit très épais, formé de céruse broyée à l'huile grasse, et c'est sur cet enduit qu'on a appliqué les couleurs des figures et des vêtements. *L'assiette* destinée à fixer les feuilles d'or est légèrement teintée en rouge.

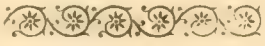
Cette statue nous paraît remonter au XIVe siècle. C'est en effet à partir de cette époque que commence à disparaître dans la statuaire cet air grandiose que les sculpteurs savaient donner à leurs œuvres. Jusqu'à cette date on s'est efforcé de réaliser l'idéal le plus sublime. Pleine de respect pour le Créateur sorti de son sein, Marie ose à peine toucher à Jésus : elle l'offre à l'adoration des fidèles, et Lui est toujours sérieux ; il porte le livre des Évangiles ; il bénit de la main droite.

Plus tard, cette vénération qu'on avait pour la Mère de Dieu se modifie. Marie est une mère charmante qui semble n'avoir d'autre souci que celui d'amuser son divin Fils; elle le tient sur son genou et celui-ci, moins préoccupé de bénir les hommes, semble n'avoir d'autre idée que de penser à sa Mère, de la caresser, de lui sourire, de s'amuser comme un enfant ordinaire (1) et même parfois de se livrer à des espiègleries. Ces statues ne sont certainement pas dépourvues de charme, mais elles n'ont plus ce caractère élevé des siècles précédents.

La Vierge du couvent Morata del Rio Jalon, nous montrant l'Enfant Jésus qui s'amuse à effeuiller une fleur, présente un certain intérêt iconographique ; nous ne connaissons pas encore d'autre exemple offrant comme détail la particularité que nous venons de signaler.

Ernest Rupin.

1. Voir plusieurs de ces statues de la Vierge dans l'ouvrage si richement illustré de M. Jules Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège*, p. 111 à 120. Bruges, 1890.



La Colonne au Moyen Age (*Suite et fin*).

— 2e Partie. — Époque gothique. —

Nous avons vu précédemment [1] la colonne romane se transformer sous l'action directe des convenances et des besoins, ainsi que des nécessités de la construction. Le fût, parfaitement cylindrique et lisse, s'est finalement réduit à la largeur nécessaire ; par contre la base s'est épatée largement pour prendre sur le sol une puis-

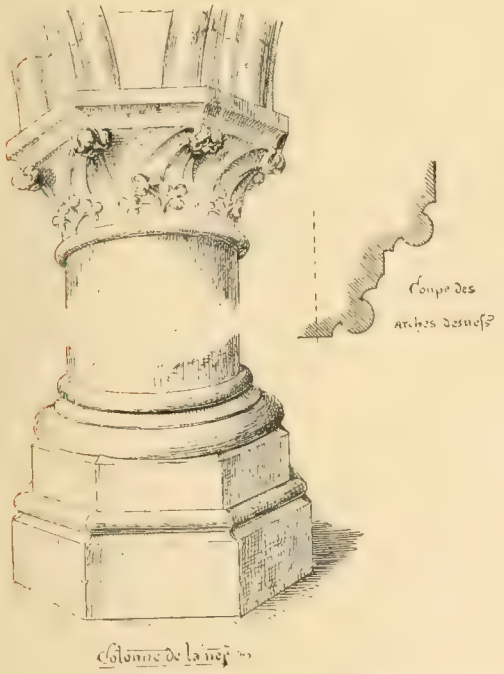


Fig. 47. — Base et chapiteau de l'église de Sébourg (Nord).

sante assiette, tandis que le chapiteau s'évasait fortement, et s'augmentait d'un puissant abaque carré, bientôt octogonal.

La colonne isolée prévaut à la fin de l'époque romane. Mais désormais cet organe va se combiner à lui-même, et engendrer le faisceau de colonnettes, ou le pilier gothique, et cela, comme nous le verrons, en vertu d'un système de construction parfaitement rationnel, en rapport avec la combinaison des voûtes. Continuons à étudier à part chacune des trois parties de la colonne ou du pilier.

Ne l'oublions pas, c'est à présent la superstructure qui commande entièrement le support : aussi ferons-nous logiquement, de procéder du haut en bas en étudiant les différentes parties de celui-ci, et d'examiner successivement le chapiteau, le pilier et la base.

Le Chapiteau.

A l'époque gothique l'exécution du chapiteau reste essentiellement logique. C'est le tracé du sommier des arcs, qui engendre la forme de l'abaque, et par suite la composition de la corbeille.

La retombée d'arches ou de nervures multiples exige un évasement et un encorbellement très considérables, si toutefois

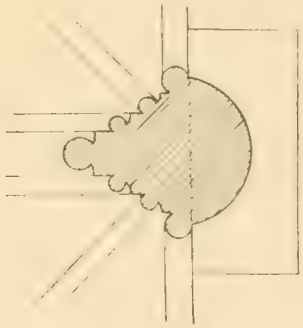


Fig. 48. — Sommier et abaque de la transition
Coupe sur le sommier | Coupe sur la colonne.

l'on veut maintenir au pilier monocylindrique une grosseur modérée. Considérons un des piliers qui séparent les deux nefs d'une grande église.

Les membres de la retombée comprennent : deux arches de travées, un arc doubleau de bas-côté, deux arcs-ogives du colla-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 284.

téral, et des colonnettes montant à la naissance des voûtes. Tous ces membres peuvent être inscrits dans un carré, et de là les chapiteaux à tailloir carré de la première époque romano-gothique *(fig. 48)*. Ces mêmes membres, à l'exception des colonnettes destinées à recevoir la retombée des voûtes de la grande nef, peuvent être inscrits dans un octogone ; mais il restait une difficulté pour asseoir sur l'abaque ces dernières colonnettes.

Cette difficulté fut résolue en cantonnant les colonnes cylindriques de quatre colonnettes engagées et placées sur les axes orthogonaux *(fig. 49, 54 et 63)* ; et l'on recourut à un pilier cruciforme, mais à noyau rond, au lieu du pilier cruciforme à noyau carré des romans.

Alors le chapiteau offrit un tailloir unique, octogonal, ou d'une forme un peu plus complexe, mais dérivée de l'octogone ; la corbeille fut distincte pour chacune des petites colonnes ; mais l'ensemble forma comme un chapiteau unique délimité par une seule astragale ; on adopta sous l'abaque du gros pilier une ornementation spéciale plus simple en rapport avec son diamètre.

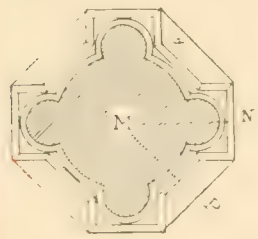


Fig. 49. — Pilier cruciforme.

Parfois, cependant, l'on donna au gros fût un chapiteau à corbeille d'une hauteur proportionnée à son diamètre, et au contraire, aux petites colonnettes, des chapiteaux réduits *(figures 54 et 63)*.

Dans la seconde période du style ogival, on ajouta aux quatre ou cinq colonnettes engagées des colonnettes nouvelles correspondant aux nervures diagonales. Alors la forme de l'abaque fut soumise, non plus au tracé des arcs principaux, mais au tracé de *tous les arcs*, et on fut amené à donner un abaque isolé à chacun des supports externes ; le noyau, disparaissant en grande partie, n'eut plus de chapiteau ; ce système fit perdre au chapiteau sa fonction de support ; il dégénéra bientôt en une bague ornée, séparant les lignes verticales des piles, d'avec la naissance des voûtes.

Enfin, ce dernier vestige du chapiteau primitif finit par paraître un ornement superflu, que l'on crut pouvoir supprimer, pour laisser descendre simplement les arcs, avec toutes leurs moulures, sur les bases des colonnes. Ainsi expira le chapiteau.

Après avoir considéré le chapiteau au point de vue de son rapport avec la colonne et de sa fonction, étudions maintenant sa forme en détail.

Décor du chapiteau.

Le chapiteau français du XIIIe siècle, le chapiteau gothique par excellence, est très caractéristique. Il offre deux parties distinctes, l'*abaque* et la *corbeille*.

L'*abaque* est carré ou polygonal, relativement épais et saillant *(fig. 50)*.

La *corbeille* est pseudo-conique ; sa forme évasée est celle d'une surface de révolution. L'ensemble forme un encorbellement prononcé. La corbeille forme transition entre la forme cylindrique d'un fût étroit, et la forme, carrée ou polygonale, d'un large abaque et du sommier.

Mais la corbeille ronde ne suffit pas à produire un amortissement parfait entre le tracé circulaire du fût et le contour rectiligne du sommier ou de l'abaque. Il reste à découvert sous l'abaque des petits triangles horizontaux. Ce sont ces triangles, qu'on a garnis et soutenus à l'aide de remplissages de sculpture, qui sont des plus heureux, au double point de vue constructif et ornemental. De larges feuilles naissent de

l'astragale, s'amincissant vers les angles de l'abaque, sous lesquels elles s'enroulent en volutes, ou dégénèrent en fleurons épanouis. Cet ornement feuillagé, auquel on a donné le nom de *crochet*, et dont nous avons plus haut fait connaître la genèse, est des plus caractéristiques. Il est formé de folioles qui se recourbent et se terminent par de gros bourgeons imités de la flore naturelle et locale. Nous sommes ici en présence d'un type fixé définitivement, d'une perfection reconnue et admise, qu'on ne modifiera

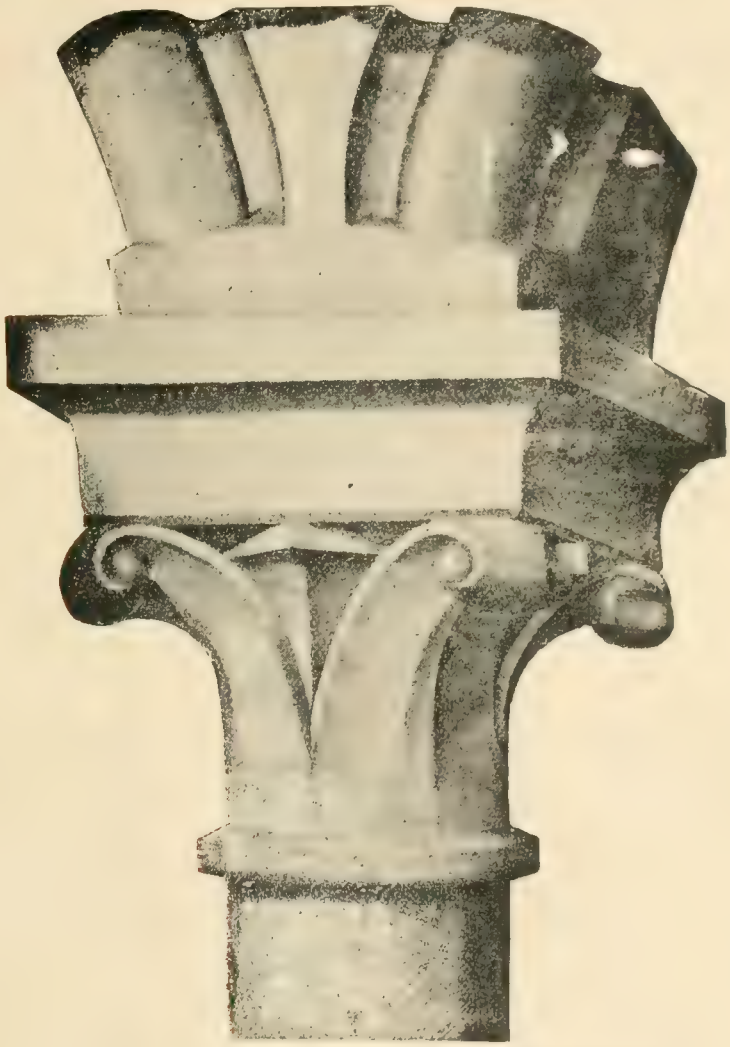


Fig. 50. — Chapiteau scaldisien. Triforium de N. D. de Pamele

plus sensiblement avant la décadence du style *(fig. 51)*.

Dans les chapiteaux puissants, composés de deux assises, une rangée inférieure de feuilles ou de crochets semblables à ceux qui garnissent les angles de l'abaque, recroise la première, et complète l'ornementation *(V. fig. 63)*.

Cependant au cours du XIIIe siècle, les sculpteurs français remplacent parfois le crochet bourgeonnant par des végétaux parvenus à leur complet développement, comme des branches de chêne, d'érable, de vigne, de lierre, de figuier, etc.

Au XIVe siècle, la végétation du chapiteau devient plus touffue et luxuriante, et

moins conforme à la fonction des crochets; ceux-ci cessent de naître de l'astragale pour monter droit vers les angles de l'abaque.

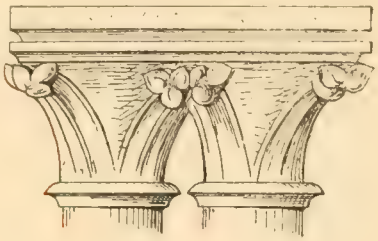


Fig. 51.

Ce sont des frondaisons libres, qui tapissent la corbeille, des bouquets de feuilles, de

Fig. 52.

fleurs et de fruits, aux formes variées, groupés encore de préférence sous les angles du tailloir, mais d'une allure plus libre *(figures 54, 55 et 56)*. Ils sont souvent distribués en deux étages ; et le sont toujours, quand le chapiteau comprend deux assises.

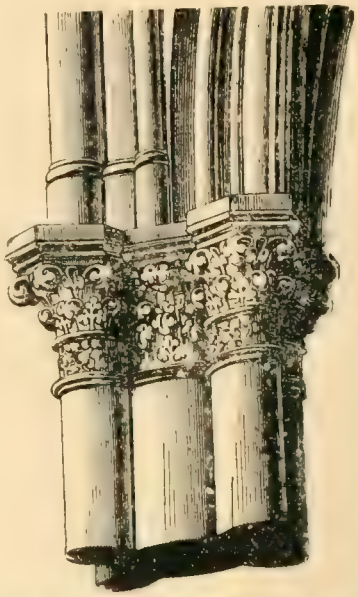


Fig. 53. — **Pilier de la cathédrale de Reims.**

D'ailleurs, à cette époque, le chapiteau des piliers se subdivise, l'abaque se restreint,

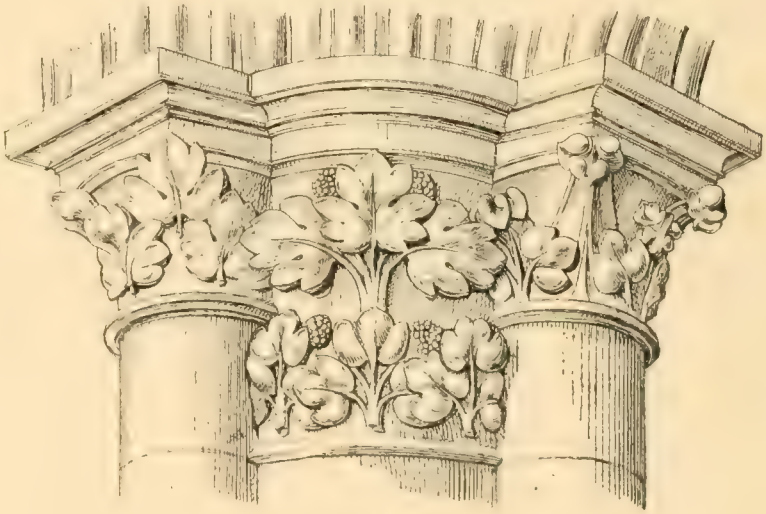


Fig. 54

et le tout n'a plus guère que la valeur d'un bandeau orné.

Les chapiteaux du XVe siècle ont aussi leur corbeille couverte de feuillages, mais la végétation est maigre, anguleuse, profondément fouillée. L'ornement banal nommé

feuille de choux y abonde, et engendre la monotonie. Les moulures de l'abaque se

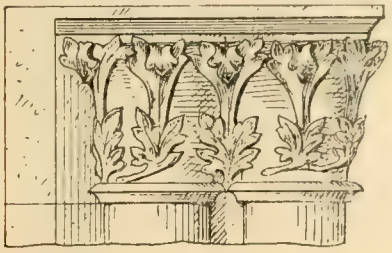


Fig. 55.

compliquent et offrent une faible saillie. Du reste, le chapiteau, subdivisé comme les co-

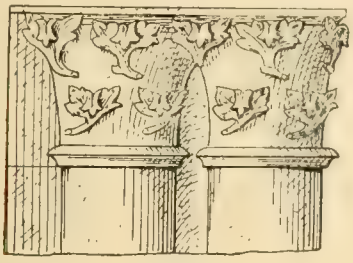


Fig. 56.

lonnettes, perd beaucoup de son importance.

A la fin de la période gothique, le chapiteau finit par disparaître souvent du pilier, dans lequel les nombreuses nervures des voûtes viennent simplement ou *se noyer*, ou se réunir *en faisceaux*. Parfois aussi le chapiteau subsiste, mais dépourvu de son ornement feuillagé, lequel fait place à de sèches moulures.

Le Pilier.

Le pilier appartient en propre à l'architecture du moyen âge.

A cette époque le support des voûtes dut résister à des poussées obliques, et offrir par suite une forme et des dimensions assurant sa stabilité sous ces charges obliques, tout en n'offrant pas une masse trop encombrante. Le pilier fut un *dérivé de la voûte*.

Comme nous l'avons dit, le pilier *latin* est carré (A), le pilier *roman* est *cruciforme*, quelquefois en *quatre-feuilles* (B, C, D), avec colonnes engagées. A la fin de l'époque romane, il est souvent *monocylindrique* (E), grâces à l'encorbellement du chapiteau, qui permet de réduire le support à sa moindre

Fig. 57. Fig. 58.

section. On voit à A, B, C, D, E, de notre figure 57, les sections successives qu'il affecte au cours de son évolution. La figure 58 donne des variantes de pilier roman cruciforme.

Mieux que tout autre membre de l'architecture, le pilier exprime les efforts des architectes, par ses transformations.

Vers 1160, au début du style gothique, les architectes de l'Ile-de-France tentent d'associer les anciennes données romanes au nouveau système de structure des voûtes. Ils conservent encore la colonne *monocylindrique*, et ne commencent l'ordonnance imposée par les voûtes nervées, qu'au-dessus des colonnes. Ce principe est franchement accusé à la cathédrale de Paris. — (Chœur, 1162 ; nef, 1200). La disposition est logique, attendu que, grâces à l'emploi de l'arc-boutant, le pilier ne porte plus que des charges verticales.

Cependant cette disposition laissait en porte-à-faux les angles de l'abaque carré. Pour les soutenir mieux que par l'encorbellement du chapiteau et rendre ce soutien bien apparent, on imagina de placer sous les

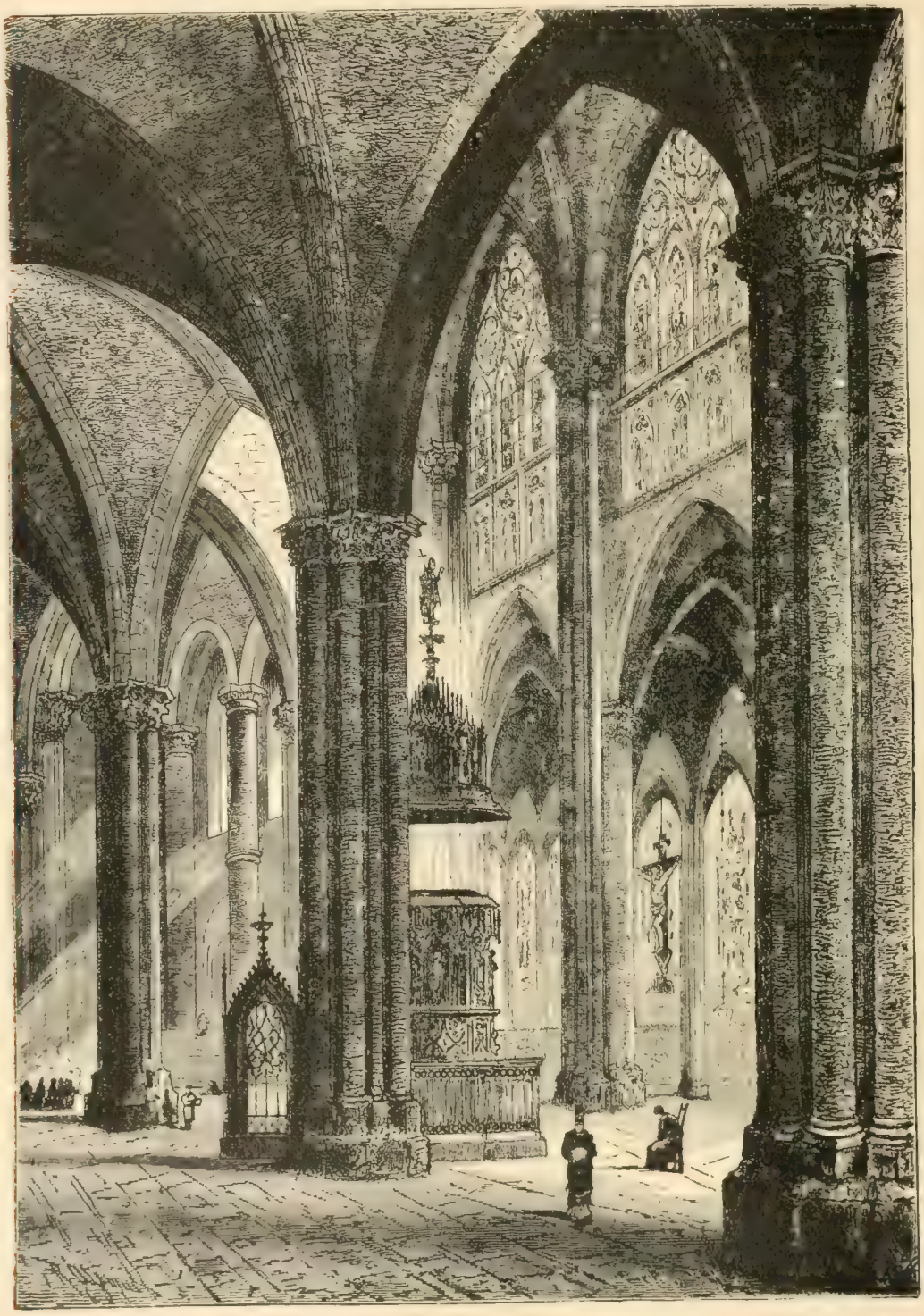


Fig. 50. — Cathédrale de Reims.

angles, des colonnettes en délit, rattachées au gros fût par des annelets (*fig. 60*, cathédrale de Laon, 1200). Ou bien, on renforça

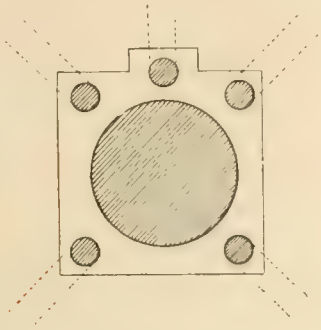


Fig. 60.

par le même système de colonnettes le pilier roman cruciforme.

Mais ces piles avaient l'inconvénient

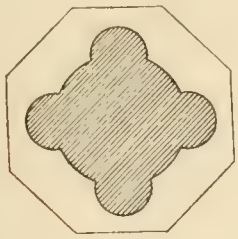


Fig. 61.

de donner une section considérable prenant beaucoup de place, gênant la circulation, obstruant la vue. On combina le premier

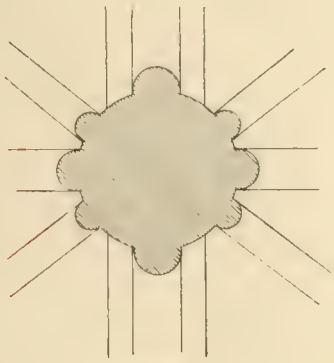


Fig. 62.

avec le second système : on cantonna les grosses colonnes de quatre *colonnettes engagées* recevant les deux arcs doubleaux et les deux archivoltes (*fig. 61 et 63*) ; il était en effet plus logique, de renforcer le pilier à l'endroit des fortes retombées. Le *chapiteau unique* se transforma en un *groupe* de chapiteaux. Les petites retombées (arcs diagonaux) s'appuyèrent sur la saillie du chapiteau.

Fig. 63.

L'emploi des arcs-boutants ayant détruit les poussées obliques, les architectes, n'ayant plus à prévoir que des charges verticales sur leurs piliers, osèrent leur donner des proportions plus sveltes.

Les piliers d'Amiens sont le type achevé du système du *gothique primaire*.

Piliers prismatiques. — Cependant vers le milieu du XIIIe siècle on commença à faire descendre les colonnettes des arcs-ogives des voûtes hautes jusqu'à la base

même du pilier, et ensuite on fit de même pour celles des collatéraux. Alors la pile prit la forme d'un véritable *faisceau (fig. 62)*.

Remarquons avec Viollet-le-Duc, que les creux entre les colonnettes auraient été presqu'impossibles à tailler. On dut par suite faire entre les creux des raccords arrondis comme nous le montrons dans un croquis qui ne

Fig. 64.
Creux théorique.

Fig 65.
Creux arrondi, nervure à *listel*.

donne du reste qu'une coupe purement théorique *(fig. 64 et 65)*. Il résultait de cette nécessité pratique une succession de surfaces courbes, molles, qui ne donnaient que des ombres indécises. « Il fallait, dit Viollet-le-Duc, trouver sur ces surfaces des arrêts

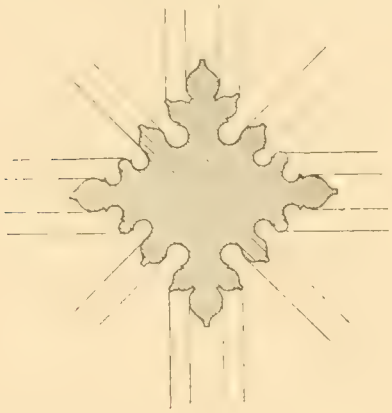


Fig. 66.
Pilier prismatique à nervures ornées d'un listel.

de lumière qui pussent accuser les nerfs principaux. Les architectes eurent alors l'idée de réserver sur le devant de chaque colonnette une arête, qui accrochât la lumière et fît ressortir la saillie du nerf cylindrique. » Ainsi l'on passait de la forme cylindrique à la forme *prismatique*.

Nous sommes parti dans cette dernière explication, de la forme ronde, pour mieux expliquer la genèse. Mais en même temps que la mouluration subissait le changement de profil que nous venons d'indiquer, la membrure se groupait en faisceau d'une forme appropriée et se combinait d'une manière rationnelle, au point de vue de la résistance ; c'est-à-dire que le pilier, considéré en section, se développait dans le sens des grands arcs, et prenait une forme générale en croix, ou mieux, rhombique ; un pilier de cette forme résiste beaucoup mieux, à masse égale, qu'un pilier circulaire ou carré.

— Suppression des chapiteaux. —

CETTE multiplication des membres du pilier en rapport avec les membres des voûtes eut pour conséquence, nous l'avons déjà vu, la suppression des chapiteaux. Dès l'instant que l'on admettait que les arcs ogives, comme les archivoltes et les arcs doubleaux, devaient posséder leur colonnette montant de fond, il était logique de donner également aux formerets leurs supports verticaux, et à tous les membres, un appui spécial à la base.

Il en résulta naturellement la suppression des chapiteaux ; à quoi bon un chapiteau, du moment que la moulure formant l'arc se continue le long du pilier ?

Telle est la dernière étape de la transformation, savoir, la *multiplication des membres du pilier*, qui comprend enfin :

Le prolongement des doubleaux	2	total 12 membres
» des formerets	4	
» des diagonaux	4	
» des archivoltes	2	

soit 12 membres, parfois dédoublés encore en moulures multiples, et formant le *pilier rhomboïde (fig. 66)*.

Enfin la *suppression du chapiteau* couronne l'évolution. Les bases subsistent, mais réduites à des dimensions minuscules ; pour les rendre moins confuses on les fait

ressauter, et on les compose de deux moulures étagées ainsi que nous le verrons plus loin.

Logique du système.

NOUS avons assisté à une série de transformations, qui s'enchaînent logiquement et paraissent rationnelles. Partis de principes, dont nous avons au début admiré la justesse, nous voici arrivé à leurs dernières conséquences.

Et cependant, dans le fait, la beauté expressive des formes s'est évanouie, et tous les critiques sont d'accord pour proclamer, que nous nous trouvons en pleine décadence. La situation est étrange, paradoxale.

En réalité, il y a eu exagération d'un principe qui n'est pas essentiel, aux dépens d'un autre, qui aurait dû être respecté. Le principe qui a été poursuivi d'une manière trop absolue est celui de la *conformité de la section du pilier* avec les membres de la superstructure, dont il reçoit les retombées. Celui qui a été perdu de vue, c'est la *distinction nécessaire* entre le pilier lui-même et les masses appartenant aux voûtes.

Remarquons que notre point de départ a été, non pas une élimination progressive du chapiteau, membre nécessaire, essentiel, mais le soutien du chapiteau, à l'aide de colonnettes auxiliaires, l'adaptation du fût à la charge.

Nous disposions de deux moyens, pour passer d'un fût relativement mince et dégagé, à un sommier très élargi, à l'ensemble des retombées des voûtes, à savoir l'*encorbellement* du chapiteau et des *colonnettes auxiliaires*, isolées ou engagées.

Toutes les modifications qui tendaient, par le perfectionnement de la section du fût, à mieux établir les retombées, à mieux reporter leurs charges sur le fût et sur le sol, étaient de nature à contribuer à la création d'un type parfait du pilier gothique.

Or, on a, bien à tort, abandonné le premier ordre de moyens, pour ne faire usage que du second. On a versé dans l'erreur, quand, après avoir établi entre les membres du pilier, d'une part, et les membres correspondants de la voûte, d'autre part, d'étroites analogies de forme et de position, on a voulu aller plus loin, et que l'on a prétendu les identifier, les prolonger l'un dans l'autre.

L'erreur était grave; elle confondait deux parties essentielles de l'arcade, le pilier et l'arc, — deux parties qui ont des fonctions distinctes, des manières de résister bien différentes : le *pilier*, formé de tambours soumis à des actions verticales exclusivement, l'*arc*, formé de claveaux supportant des poussées obliques.

Le *sommier*, dans lequel se réunissent et se fondent tous les membres des voûtes, est une des parties les plus distinctes de toute la construction. Il demande à être largement établi sur l'abaque ; il exige une largeur d'assiette assez grande pour que toutes les poussées s'y noient, et plus grande que la section voulue au point de vue de la résistance aux charges verticales. Sous l'abaque, un encorbellement était logique, et devait être maintenu ; le chapiteau reste nécessaire pour ménager la transition entre le sommier et le fût, lequel peut être réduit en largeur, au point de vue des résistances, et doit être réduit, au point de vue du dégagement de la vue et de la circulation. Le chapiteau est nécessaire aussi dans l'intérêt de l'aspect, pour séparer des membres nettement distincts. Par son rôle constructif, comme par la raison de beauté, le chapiteau remplit donc une fonction de premier ordre. Le jour où l'on a méconnu son rôle, on est tombé dans la décadence.

Quand le constructeur, dit M. A. Raguenet [1], poussant le rationalisme (?) jusqu'à l'exagération, a supprimé cet organe essentiel, parce qu'il le trouvait inutile, il a complètement oublié le rôle d'encorbellement que le chapiteau avait joué jusqu'à ce jour; il vise plus au tour de force qu'à l'emploi intelligent et raisonné des matériaux... Coûte que coûte, il veut faire du nouveau : *ce coupable orgueil a tué l'architecture ogivale.*

Bases.

LES bases de l'époque primaire gothique sont les mêmes que celles de la dernière période romane. Leur profil, très caractéristique, comporte deux tores séparés par une scotie profondément creusée, de

Fig. 67. — Profil de la base du XIIIe siècle

manière à former rigole. La scotie est séparée des tores par des filets à vives arêtes. Le tore supérieur est petit, et profilé en demi-cercle. Le tore inférieur est largement empâté, et beaucoup plus fort ; il est aplati de manière à se solidariser avec la plinthe, sur laquelle il déborde un peu *(fig. 67)*.

Cette plinthe est circulaire, ou polygonale ; elle est à deux étages, que sépare un chanfrein, ou une moulure assez simple *(fig. 68 et 69)*.

Fig. 68. — **Coupes sur les bases d'un pilier du XIVe siècle.** (V. figure 49).

Pendant la première partie du XIIIe siècle, le gros tore est encore souvent relié

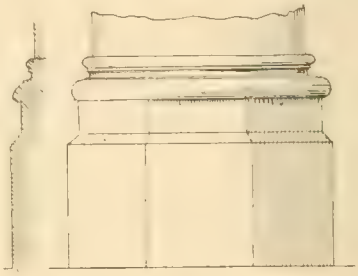


Fig. 69.

aux angles saillants de la plinthe restée carrée, à l'aide de griffes ou pattes.

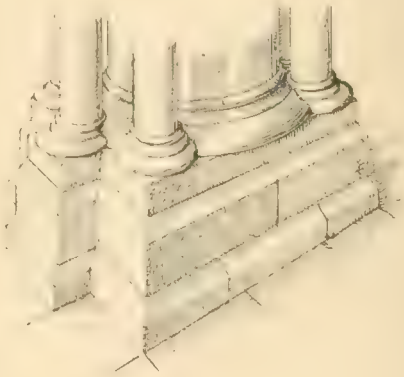


Fig. 70.

Dès que le style gothique est constitué et à mesure qu'il se développe, la constitution de la superstructure voûtée commande

1. *Petits édifices historiques.* — Paris, libr. neuve, 1891, 4e livr., p. 39.

tout le système. La voûte se complique, et comme nous l'avons vu, au fût de la colonne ronde se greffent des colonnettes engagées, et l'ensemble tend à devenir un faisceau de moulures verticales analogues aux nervures des voûtes. Chaque colonnette aura désormais sa base, si mince qu'elle soit; de là une transformation logique du profil de cette base.

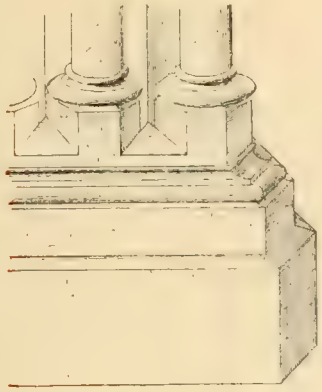


Fig. 71.

A la fin du XIIe siècle, nous l'avons vu, on entourait parfois le pilier monocylindrique de colonnettes auxiliaires, ainsi qu'on le voit à la cathédrale de Laon. Les bases de celles-ci s'appuyaient alors sur le même socle que la base principale *(fig. 70)*.

Après le XIIIe siècle, la scotie profonde s'amincit et disparaît peu à peu, et les deux tores finissent par se confondre, par se réduire en un seul; la moulure du socle, maigre au début *(fig. 67 et 69)*, prend bientôt une importance comparable à celle de la base, qui devient petite, comme appartenant à des colonnettes en faisceau, plutôt qu'à une grosse colonne unique.

L'ensemble des bases, et la moulure du socle, forment, au XIVe siècle, comme deux étages de moulures continues contournant le pilier [1].

Le tore est aplati (*fig. 75*, I et II), il déborde le socle, et il est terminé inférieurement par une surface horizontale A *(fig. 75*, I*)*. De petits supports existent parfois sous les saillies du tore B (*fig. 75*, I.) Le socle est invariablement polygonal.

Fig. 72.

Le tracé du tore supérieur reste encore un temps circulaire. Les bases prennent des hauteurs variées en raison des diamètres des colonnes réunies en un seul faisceau, mais les tores sont tous profilés au même niveau, l'œil est ramené à une ligne horizontale, de laquelle les piles s'élancent *(fig. 71)*.

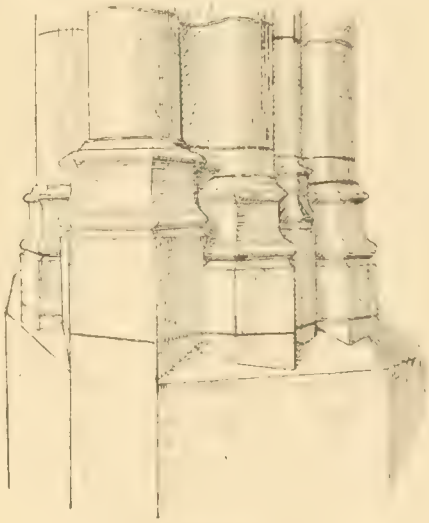


Fig. 73.

Quand au XVe siècle le chapiteau disparaît, et que la pile se subdivise en minces nervures, la base subsiste. Mais pour diminuer la confusion, et atténuer le fâcheux effet résultant du grand développement du pourtour du pilier, qui aurait donné à la base l'aspect d'une très maigre moulure, on fait *ressauter* les bases, afin de conserver à

1. V. Viollet-le-Duc, *Dict. raison. d'Archit*, t. II, p. 147 et suiv.

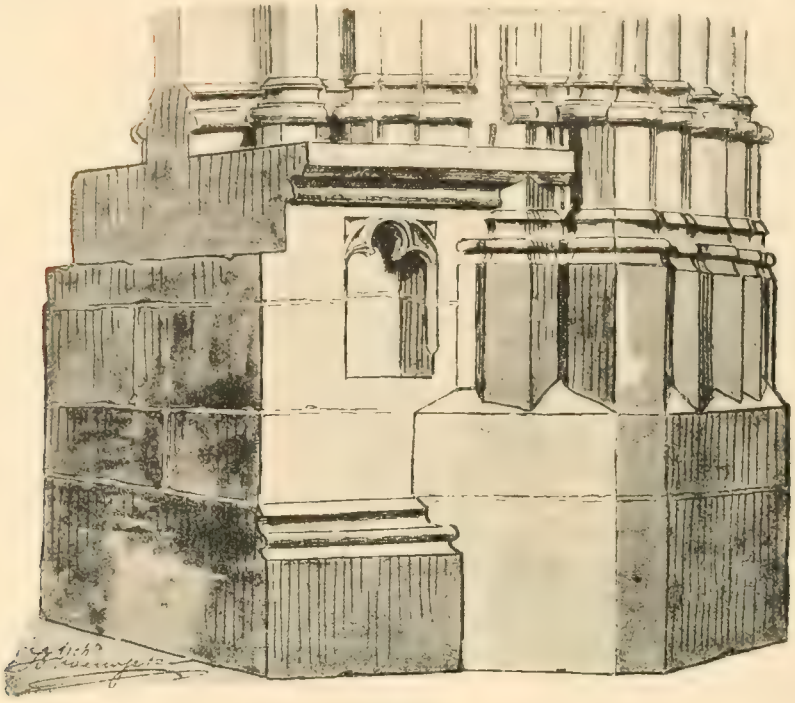


Fig. 74. Bois-le-Duc, cathédrale. Autel adossé à un pilier.

chacune une certaine individualité *(fig. 73)*.

Alors on ne conserve ni les tores ni les plinthes au même niveau *(fig. 73)*. En même temps le tore perd son caractère. Ce n'est plus

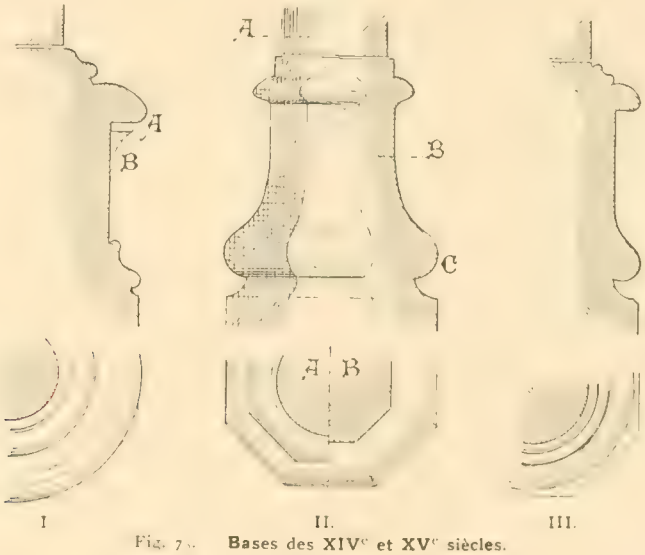


Fig. 75. Bases des XIVe et XVe siècles.

une *moulure débordant*, terminée vivement au-dessous par une surface horizontale A, mais une moulure qui ne *pose plus* (*fig. 75*, II). Elle se raccorde au contraire avec la face verticale du socle, qui s'incorpore à la base.

Celle-ci s'étend sur toute la hauteur BC, et est composée de deux étages de moulures.

En même temps la base suit en plan la forme de la section de la colonne ; elle devient polygonale et contourne même le *listel* des colonnettes prismatiques.

L. Cloquet.

Mélanges.

Notes sur quelques représentations du St-Sacrifice de la Messe.

CETTE année même, dans le premier fascicule de notre *Revue* [1], M. Robert Guerlin, président de la Société des Antiquaires de Picardie, a bien voulu nous communiquer ses *Notes sur quelques représentations du Saint-Sacrifice de la Messe*, et il a ajouté à son étude la reproduction des images qui en font l'objet.

Les images reproduites pages 25 et 26, ne semblent donner lieu à aucune difficulté. C'est le miracle de la Messe de saint Grégoire qui a inspiré au XVe et dans la première moitié du XVIe siècle, un si grand nombre de peintures murales, de peintures mobiles, retables et miniatures, surtout en Allemagne et en Flandre; en France aussi ces sortes de peintures existent, comme le constatent les « Notes », mais relativement elles sont plus rares.

Quant à la miniature, ou plutôt la gravure coloriée trouvée dans les papiers du sculpteur Dutoit, qui a été coupée dans un missel, et la gravure provenant également d'un missel reproduite p. 24, l'interprétation soulève des difficultés ; le savant président de la Société des Antiquaires de Picardie en a cherché d'abord la solution dans une de ces apparitions miraculeuses au moment de la consécration, à la sainte Messe, dont celle de saint Grégoire est la plus connue et la plus populaire.

Plusieurs savants ont cherché avec M. Robert Guerlin les indices pour retrouver, dans les gravures des missels, la représentation du miracle de Douai. L'affirmative paraissait pouvoir être acceptée, notamment l'opinion de M. Dutoit et de M. Dechristé. Toutefois notre collaborateur ne peut se rallier à cette interprétation ; il ne se décide pas à conclure dans ses Notes ; ou plutôt il conclut par une hypothèse, qui, pour s'approcher de la vérité, n'est pourtant pas une explication précise de cet enfant nu, qui apparaît directement entre le prêtre officiant et Dieu auquel le sacrifice est offert. Voilà ce que dit M. Guerlin.

« Il est une dernière hypothèse, et c'est celle à laquelle je me rallierais le plus volontiers, — c'est que cette miniature représente le saint sacrifice de la Messe d'*une manière générale* et sans qu'il

1. P. 22.

faille chercher à l'expliquer en la rapprochant de tel ou tel miracle eucharistique. »

Sans doute, il ne faut pas chercher à rapprocher cette miniature ou ces gravures, de tel ou tel miracle eucharistique; elle se rapporte au saint sacrifice d'une manière générale, mais elle doit pouvoir trouver une explication nette et précise. Je partageais donc tous les doutes de l'auteur des Notes, et je cherchai les moyens de les dissiper, lorsque la lettre d'un ami, collaborateur à la *Revue*, de M. James Weale, dont l'érudition est rarement en défaut lorsqu'il s'agit d'iconographie religieuse, vint me tirer d'embarras. Je suis charmé de donner ici sa solution qui est la vraie, et de compléter ainsi les Notes communiquées à la *Revue* par le président de la Société des Antiquaires de Picardie. Il est juste d'ailleurs que les collaborateurs d'une revue mettent leur science en commun, quand il s'agit de résoudre une difficulté archéologique ou iconographique. Il y a de la sorte bénéfice pour tous.

Voici ce que m'écrit à ce sujet M. Weale :

« Cette image est tout simplement une illustration des mots : *Ad te, Domine, levavi animam meam.*

« L'âme est représentée comme un enfant sans sexe. Dans les missels et bréviaires manuscrits antérieurs à l'imprimerie, on trouve très fréquemment la même représentation au même endroit, avec les mots : *Ad te, Dñe, levavi animam meam*, inscrits sur une banderole. Dans les Psautiers, en tête du Psaume, on trouve souvent le roi David, élevant son âme à Dieu de la même manière. Toujours lorsque l'apparition de N.-S. remplace l'hostie, le Christ est entouré d'une auréole rayonnante. »

Cette explication est de tout point satisfaisante. L'enfant nu et sans sexe, est ici l'âme du prêtre officiant élevée à Dieu, représenté dans la région supérieure. Il forme en quelque façon le lien entre Dieu et le sacrificateur. C'est l'illustration du texte imprimé en dessous de la gravure reproduite, p. 24, où nous lisons : *Ad te levavi animam meam: Deus meus, in te confido*, etc.

J. Helbig.

Chambly, 25 mars 1896.

Monsieur le Directeur,

Sous le titre : *Notes sur quelques représentations du saint Sacrifice de la Messe*, je lis dans le dernier numéro de la *Revue* une intéressante dissertation de M. Robert Guerlin, président de la Société des Antiquaires de Picardie. Ces Notes ont été écrites à propos d'une miniature ou plutôt, comme l'observe judicieusement l'auteur, d'une gravure enluminée. Elle provient d'un missel, et le savant archéologue la rapproche avec sagacité de planches de provenances diverses également extraites de missels ; celle du missel de Liége, imprimé à Paris en 1540, a particulièrement attiré notre attention. Au-dessous de la gravure, — car il s'agit d'une gravure sur bois — il y a le texte de l'Introït de la messe pour le premier dimanche de l'Avent. Ce texte est ainsi conçu : *Ad te levavi animam meam*, etc. C'est dans ces paroles de la liturgie qu'il faut chercher l'explication. Il ne s'agit ni du miracle de Douai, comme M. Guerlin le prouve fort bien, ni de la messe de saint Grégoire, qui comporte les instruments de la Passion, mais d'un thème iconographique très commun à la fin du moyen âge. La petite figure nue ne représente pas un miracle eucharistique mais l'âme humaine. Selon une méthode dont le moyen âge offre plus d'un exemple, l'artiste a traduit littéralement le texte liturgique et représente le célébrant *présentant son âme à Dieu*. Nous en connaissons plusieurs exemples et toujours la miniature ou la gravure est placée au premier dimanche de l'Avent au-dessus ou en regard de ces paroles : *Ad te levavi animam meam.*

En 1895, à l'exposition rétrospective d'Angers et à celle de la cathédrale, nous avons noté ce sujet dans plusieurs missels : *missel angevin* de 1488 — *autre missel angevin* de 1533 — *missel* de 1491 aux armes de Pierre de Laval.

Mon ami l'abbé Müller, curé de Saint-Leu d'Esserent, a publié autrefois une savante notice sur le *missel de Chauny*. Il y signale le même sujet, toujours traité d'une façon identique. Le célébrant offre son âme sous la forme d'une petite figure nue; en haut dans un nuage le Père éternel bénit avec trois doigts.

Telle est, à notre avis, l'interprétation de la miniature que possède M. Pierre Ansart d'Amiens.

Recevez, M. le directeur, etc.

L. MARSAUX,
curé-doyen de Chambly.

Les artistes parisiens au moyen âge.

I.

LES médiévistes ont peu parlé des artistes auxquels nous devons, dans leur ensemble ou dans leurs détails, nos admirables cathédrales.

A un point de vue tout technique, des archéologues ont étudié les œuvres, et des érudits ont rassemblé des documents sur les corporations artistiques, mais les uns et les autres, oubliant parfois que les idées fixes, suivant la remarque de Pasteur, sont le danger des sciences d'observation, ont voulu, subissant les idées actuelles, ne voir dans les chefs-d'œuvre du moyen âge que des œuvres anonymes et, comme l'a écrit Victor Hugo, « de grandes masses sans nom « d'auteur sur lesquelles s'effacent l'homme, l'ar- « tiste, l'individu ; où l'intelligence humaine se « résume et se totalise. Le temps est l'architecte, « le peuple le maçon. »

La critique ne peut se contenter de cette déclamation. Sans avoir la prétention de remettre en pleine lumière l'aristocratie artistique médiévale, nous faisons remarquer que les noms que portent nos artistes se retrouvent dans les archives parisiennes, pour ne parler que de notre contrée.

Le peuple est le maçon, sans doute ; mais ce maçon exécute un plan signé.

La condition des artistes au moyen âge, l'emplacement de leur colonie à Paris, leur nom patronymique et leurs alliances, ainsi que les statuts de leurs corporations, sont autant de sujets d'observation qui nous aideront à faire quelque lumière sur eux en général et sur quelques-uns d'entre eux en particulier.

La lettre d'Haimon, abbé de St-Pierre-sur-Dives, adressée en 1145 à des religieux d'Angleterre, nous donne une idée de l'enthousiasme populaire avec lequel on s'empressa de construire ou de reconstruire les édifices sacrés.

« C'est un prodige inouï, écrit-il, de voir des hommes « puissants, fiers de leur naissance et de leurs richesses, « accoutumés à une vie molle et voluptueuse, s'attacher à « un char avec des traits, et voiturer des pierres, la chaux, « le bois et tous les matériaux nécessaires pour la con- « struction de l'édifice sacré. Quelquefois, mille personnes, « hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la « charge est considérable, et cependant il règne un si « grand silence qu'on n'entend pas le moindre murmure. « Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seu- « lement de ses péchés, dont on fait la confession avec « des larmes et des prières. Les prêtres engagent alors à « étouffer les haines, à remettre les dettes...

« S'il se trouve quelqu'un assez endurci pour ne pas « vouloir pardonner à ses ennemis et refuser de se sou- « mettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché « du char et chassé de la sainte compagnie. » (*Annales Bénédictines* de D. Mabillon.)

Ce récit que M. Rosières, dans ses *Recherches sur l'histoire religieuse de la France*, soupçonne quelque peu exagéré, paraît vraisemblable au XIIe siècle, à une époque d'enthousiasme religieux, puisque de nos jours même, nous avons vu quelque chose d'analogue dans le transport à Montmartre de la cloche envoyée par la Savoie.

Il est permis d'affirmer qu'à la tête de ces foules, empressées à la construction des églises, se trouvaient des personnages considérables par la naissance et la fortune autant que par le talent. Il s'agit alors, il ne faut point l'oublier, non seulement d'une entreprise commerciale ou même artistique, mais surtout d'un acte de foi pour ceux qui dirigent les « Logeurs du bon Dieu » comme pour ceux qui sont employés aux fonctions inférieures du métier. « Le peuple est le maçon, » mais maçon qu'anime et soutient la foi.

Au reste, le texte même du Livre des Métiers confirme notre assertion.

Sous le règne de St Louis, les chefs de corporations se réunirent par ordre du Prévôt de Paris, Étienne Boileau (1258), qui recueillit de leur bouche les coutumes de leurs communautés respectives. Ces coutumes devinrent pour chacun de ces corps des statuts dont la collection forma le *Livre des Mestiers*. On lit au *Tiltre des Paintres et Tailleurs d'ymages* :

« Quiconques est ymagiers, paintres à Paris, il puet « avoir tant de vallès et aprentiz comme il li plaist, et ou- « vrer de nuiz quant mestier (besoin) li est. »

« Li ymagier paintre sont quite del guet, quar leurs « mestiers n'apartient fors que au service de Nostre Sein- « gneur et de ses Sains et à la honnerance de saincte « Yglise. »

Rien dans ce « Tiltre » ne justifie le préjugé si fort accrédité que l'artiste (et par ce mot nous entendons les trois fonctions souvent simultanées d'imagier, de peintre et d'architecte) jouissait alors de peu de considération, qu'il faisait partie de la classe ouvrière, que « fût-il un ouvrier su- « blime, il restait un simple ouvrier et que ses « contemporains ne prenaient pas plus le soin « de conserver son nom qu'il ne songeait lui- « même à signer (1) ses œuvres. » (Bordier, *Mém. de la société de l'Hist. de Paris*, t. II, p. 355.)

Cette opinion, émise par MM. Bordier et Franklin, nos confrères de l'Histoire de Paris (*Mémoires de la société*, t. II, 355, t. X, 153), M. de Lespinasse semble la partager dans son livre des Métiers de Paris (2).

Toutefois le même auteur, qui ne formule pas ici de distinction entre le maître et l'ouvrier, dit ailleurs en parlant des maçons du XIIIe siècle :

« Quand la plupart des métiers se déclarent libres pour « la maîtrise et les jurandes, ils sont soumis à la juridic- « tion du charpentier royal et du maître maçon du Roi, « devenus plus tard les maîtres des œuvres qui absorbent « dans leurs fonctions la vie et l'indépendance des divers « membres de la communauté.

« Dans le livre des métiers Foulques du Tem- « ple, maître charpentier royal, apparaît avec les « prérogatives d'une sorte de seigneur féodal sur « les ouvriers charpentiers.

« La fonction de maître charpentier royal, « ajoute en note M. de Lespinasse, fut abolie en « 1314 par Philippe le Bel. » L'auteur fait à ce sujet une réflexion qui confirme notre opinion sur l'importance des maîtres des œuvres.

« Il ne faut rien conclure de ces suppressions fréquen- « tes de charges attribuées à la malversation d'un person- « nage, puis rétablies en faveur d'un autre. La personne « seule changeait.

« Au XIIIe siècle également, le maître maçon du roi, « appelé alors Guillaume de Saint-Patu, avait sous sa dé- « pendance les maçons, tailleurs de pierre, mortelliers et « plâtriers, métiers restés de tous temps unis dans la même « communauté (1). »

Tout comme Foulques du Temple ou Guillaume de Saint-Patu, Pierre de Montreuil, Robert de Luzarches, Raymond du Temple de même que les artistes dont nous parlerons plus loin, étaient plus que des ouvriers aux yeux de leurs contemporains.

Le roi Charles V fut parrain de Charlot, fils de son maçon juré, maistre Raymond du Temple que nous trouvons, lui et Jean du Temple, qualifiés sergents d'armes du roi, dans les archives des Dominicaines de Poissy en 1394 et 1408 (2).

C'est un personnage considérable certes que ce maistre Raymond qui a pour « lieutenant en l'office de massonnerie », Guillaume de Gentilly (1379), fils et petit-fils des riches drapiers parisiens de ce nom qui avaient leur sépulture dans la chapelle de St-Jacques-aux-Pèlerins dont ils étaient les bienfaiteurs (3).

Il est au-dessus de la classe ouvrière, ce Gérard d'Orléans, imagier du duc de Normandie, varlet de chambre et compagnon de la captivité du roi Jean. Nous en dirons autant de Jean d'Orléans, son fils, peintre et varlet de chambre du roi ; de Jean de Saint-Romain, imagier, secrétaire du roi, seigneur de Villeron, leur contemporain.

Ces artistes, on le voit, jouissaient de la considération de tous, même de celle du roi, à raison du talent qu'ils consacraient « à la gloire de nostre Seingneur », et rien n'empêche de voir en eux des membres des familles même seigneuriales dont ils portaient le nom.

L'Évêque de Paris, au moyen âge, avait juridiction sur les artistes, comme cela ressort d'un document du XIVe siècle inséré au cartulaire de Notre-Dame (III, 276) : « Le baillif dud. Eves- « que a, en toute la ville de Paris, la cognois- « sance des paintres et ymagiers, broudeurs,

1. M. Bordier semble oublier que Jean Ravy et son neveu Jean le Bouteiller de même que Jean de Chelles signèrent leurs œuvres à N.-D. de Paris.

2. *Documents de l'Hist. de Paris*, les métiers de Paris, t. II, 187-597.

« Au moyen âge, écrit-il, l'art du peintre et du sculpteur, « malgré ses délicatesses infinies, apparaît dans nos textes « sous la physionomie d'un métier, mais d'un de ces mé- « tiers riches et supérieurs, comme celui des orfèvres, « exempts du guet et des impôts (*), ne travaillant que « pour les églises et pour les seigneurs. »

* Les tailles de Paris sous Philippe le Bel, 1292 et 1313, montrent que les artistes étaient soumis à quelques impôts, puisque plus de quarante y figurent.

1. *Loco citat.*, II, 187.

2. *Archives de Seine-et-Oise.*

3. *Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris*, t. IV, 130. — *Bibl. Nationale. Pièces originales. — Archives hospit. de Paris.*

« brouderesses, esmailleurs et autres personnes « faisant ymages, quelz que ilz soient, et ainsi « a-il la justice des scelleurs. » Le sens de *quels qu'ils soient* peut être : de quelque juridiction ou de quelque condition que soient ces artistes.

II.

DANS son magistral discours sur l'état des Arts au XIVe siècle (*Histoire littéraire de la France*, t. II, Paris, 1865, Michel Lévy, in-8°), Renan établit que l'art gothique, qui eut son âge d'or, au XIIIe siècle, est vraiment l'art français par excellence. Il rappelle qu'entre 1263 et 1278, le doyen de la cathédrale de Wimpfen, près Heidelberg, chargea un architecte arrivé de « Paris, en pays de France », de lui faire son église en ouvrage français, « opere francigeno (1) ».

« Tous les architectes célèbres de l'art gothique, « continue-t-il, Robert de Lusarches, Pierre de « Montereau, Eudes de Montreuil, Raoul de « Coucy, Thomas de Cormont, Jean de Chelles, « Pierre de Corbie, Villart de Honnecourt, sont « de l'Ile-de-France, de la Picardie ou des pays « voisins (2). »

Il est bon de remarquer qu'au XIIIe siècle, le nom de France ne désigne absolument que l'Ile-de-France avec Paris sa capitale ; le tout à peu près complètement soumis, au spirituel, à l'évêque de Paris.

Aux noms d'architectes cités plus haut, il faut encore joindre ceux de Guillaume de Sens, chargé de la reconstruction de la cathédrale de Canterbury, en 1176, de Pierre de Bonneuil et d'Enguerrand le Riche.

En 1287, Pierre de Bonneuil, aidé par les étudiants suédois de l'Université de Paris, part de cette ville avec dix compagnons, pour construire la cathédrale d'Upsal (3). Il appartient, comme Enguerrand le Riche et Robert de Coucy, plutôt au XIVe qu'au XIIIe siècle (4) ; mais nous devons le classer parmi nos artistes parisiens, parce que son nom, comme tous ceux qui précèdent, se retrouvent dans les documents de la capitale des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, ce qui permet de regarder comme parisiens ceux qui ont un nom patronymique déjà porté par des habitants de Paris ou de la banlieue depuis de longues années.

Les cartulaires de N.-D. de Paris, de Longpont, des Vaux de Cernai ; les Archives de la Seigneurie du chapitre (Bagneux et Châtenay), les Archives de l'Hôtel-Dieu, celles de l'Hôpital St-Jacques-aux-Pèlerins, et les registres criminels des abbayes parisiennes, nous fournissent tous ces noms.

Dans ces derniers documents, les homonymes de nos artistes, et quelquefois eux-mêmes, nous apparaissent à titre de victimes, de témoins ou même de prévenus (1).

Les habitations des artistes parisiens, situées aux XIIIe et XIVe siècles sur le territoire qui appartenait à la famille de Montreuil ou à ses allies, les Beaumont, de Bagneux, de Vitry, de Fontenay, etc., permettent de supposer l'existence d'une sorte d'académie d'architecture gothique qui aurait eu son siège, près de la Porte-aux-Peintres, l'une des portes de l'enceinte de Philippe-Auguste, terminée dans ce quartier en 1208, et qui prit son nom, soit de la colonie des artistes, soit de la maison contiguë, désignée en 1292 dans le livre de la taille par le nom de « Gilles le paintre ».

Les essais de cette école furent les petites mais remarquables églises de St-Leu d'Esserent, de Longpont et de Bagneux (2).

Au sujet de cette dernière église, dont Notre-Dame de Paris n'est que la reproduction agrandie et perfectionnée (et non la copie comme on l'a dit à tort quelquefois), nous observerons qu'elle se trouvait située dans la seigneurie du chapitre de Paris qui comprenait Bagneux, une partie d'Arcueil, de Gentilly, de Fontenay-aux-Roses et Châtenay. C'est dans cette région que furent

1. *Op. cit.*, p. 210.
2. *Op. cit.*, p. 255.
3. *Op. cit.*, p. 210.
4. *Op. cit.*, p. 243.

1. Les brodeurs étaient, nous l'avons dit, sous la juridiction de l'Évêque de Paris, comme les imagiers. Le 8 avril 1340, Henry de Gentilly, brodeur, avait été condamné par l'Evêque. La sentence fut réformée par le prévôt de la justice, de l'abbaye de St-Martin-des-Champs, sur le territoire de laquelle il habitait. (Reg. crim. de St-Martin-des-Champs). On a remarqué que Me Raymond du Temple, architecte, avait pour lieutenant en l'office de maçonnerie, un membre de la famille de Gentilly.

2. La grande encyclopédie du XIXe siècle donne une vue de l'église de Bagneux. Guilhermy, dans ses *Monuments de la France chrétienne*, parle longuement de cette église et de ses pierres tombales. Les éditeurs du cartulaire de Longpont (Lyon, 1880, in-8°) ont donné une vue du portail de Longpont.

pris dès le temps des Romains et durant tout le moyen âge, les matériaux qui servirent à la construction de la plupart des édifices parisiens (1).

« Il n'est pas inutile de faire observer qu'aucune « région n'explique aussi bien que celle-ci, la for- « mation du style nouveau. Les matériaux, en « effet, y sont abondants et d'excellente qualité. « La pierre, facile à travailler, semble inviter aux « essais hardis, aux tâtonnements périlleux, et à « cette fièvre d'innovation qui porta les architec- « tes gothiques à surenchérir sans fin les uns sur « les autres en fait de témérité (2). »

La famille Le Riche dont l'architecte Enguerrand était issu, avait à Bagneux, Châtillon, Bourg-la-Reine, Orly et dans toute la région de grandes possessions; elle fournit un doyen du chapitre de N.-D., Jacques Le Riche (1364-1386) et un échevin de Paris, Jean (1452) dont les parents habitaient à Paris et Bourg-la-Reine. C'est au sujet de ce personnage que se justifie le pléonasme : Né natif de Paris (3).

1. Nous écrivions dans la *Semaine religieuse de Paris*, 14 octobre 1893, sous ce titre : St Denys et le Hurepoix : « Les pierres du Hurepoix qui avaient servi aux édifices « païens, entrèrent désormais dans la construction des « églises et de ces basiliques merveilleuses du moyen âge.

« Les hommes qui les premiers, à Paris, reçurent l'apô- « tre (St Denys), devaient avoir l'honneur insigne d'abri- « ter aussi le Maître.

« C'est surtout de Hurepoix que se composa au moyen « âge la confrérie parisienne des « Logeurs du bon Dieu ». « *Qui vos recipit me recipit.* Celui qui vous reçoit « moi-même.

« On ne l'a pas remarqué jusqu'ici, nos architectes pari- « siens sont issus la plupart de familles hurepoises de « maçons, carriers ou plâtriers, quatre, cinq et six fois « séculaires. Ceci ressort de l'examen attentif des archives « de Bagneux, Gentilly, Fontenay, Clamart, etc. »

On appelait Hurepoix le territoire qui s'étendait du Petit-Pont de Paris à Montlhéry et à Moret. L'Université de Paris et les Termes étaient situés dans le Hurepoix parisien.

Dans le procès-verbal de la reconnaissance de tous les édifices anciens de la ville de Paris, rédigé par ordre de Colbert, les architectes recherchèrent les différentes espèces ou qualités des pierres ; c'est ainsi qu'ils parvinrent à connaître que les premières assises de St-Etienne-des-Grés, où St Denis célébra sa première messe, lorsqu'il vint à Paris, vers l'an 251, avaient dû être tirées des carrières des rives de la Bièvre. De même le palais des Termes de Julien, l'abbaye Ste-Geneviève, St-Julien le Pauvre, la tour de N.-D. des Bois, dans l'ancien cimetière des Innocents, la tour du Temple où fut prisonnier Louis XVI, etc. Voir *Propagateur des connaissances utiles*, année 1833.

2. Renan, *loc. cit.*, p. 225.

3. Ce qui était une des conditions nécessaires pour l'échevinage parisien.

Le cartulaire de N.-D. mentionne Thibauld le Riche en 1189, Haildis le Riche, femme de Hugues, propriétaire du moulin de Gentilly avant 1253, Ferry le Riche d'Orly en 1272, et au siècle suivant, Hervé le Riche, chanoine de St-Denis du Pas (1).

Les registres criminels des abbayes de St-Germain-des-Prés et de St-Martin-des-Champs mentionnent aussi plusieurs le Riche du XIVe siècle.

Cette famille conservait le souvenir des architectes de son nom dans les armes parlantes : d'azur à une estacade d'or, au chef d'argent (2).

Robert de Lusarches, l'architecte de la cathédrale d'Amiens, commencée par lui vers 1220 (3) et continuée après sa mort en 1228, par son élève Thomas et Renaud de Cormont, son fils (4), avait pour homonymes à Paris : Renier de Lusarches, qui acheta, en 1253, à Noël le Flamand, une maison située rue des Vieilles Poulies dans la censive de l'Hôtel-Dieu et de St-Gervais (5), et Nicolas de Lusarches qui habitait rue St-Denis, près la Porte-aux-Peintres et dont la maison était occupée en 1321 par l'imagier Jean Toussac (6).

Parmi les Parisiens qui formaient le corps d'élite des 150 sergents du Châtelet en 1303, on trouve un Pierre de Lusarches en compagnie d'autres homonymes d'artistes parisiens : Estève de Monstereul, Baudet de Laon, Guiart le Bouteiller, Joan et Joan Aquet d'Orliens, Guillaume de Launay, Joan de Pinquigny, etc. (7).

En 1305, un écuyer de la reine Marie de Brabant, veuve de Philippe III, se nommait Jean de Lusarches (8).

A cette même famille de Lusarches appartenait Jeanne, la seconde femme de Jean le Bouteiller, nièce de Nicolas de Lusarches, doyen de St-Germain-l'Auxerrois (1289-1299), dont dépendait au spirituel St-Eustache, la paroisse des

1. *Cartul. N.-D.*, I, 295 ; II, 18 ; III, 447-452 ; IV, 13-68-79. — *Archives de l'Hôtel-Dieu de P.* 12-19-588-742.

2. Ces armes figurent dans les verrières de la salle des Pas-Perdus de l'Hôtel-de-ville de Paris.

3. Lebeuf, II, 215.

4. *Hist. littér. de la France*, XVI, 327.

5. Coyecque, *Archives de l'Hôtel-Dieu de Paris.*

6. *Archives de St-Jacques-aux-Pèlerins*, cote 146 et 169.

7. *Bulletin de la Société de l'Hist. de Paris*, 20e année, p. 36.

8. Registre criminel de l'abbaye Ste-Geneviève.

artistes, à la fondation de laquelle concoururent les Point l'Ane et les de Fontenay dont nous aurons occasion de reparler.

On trouve mention en 1338 au 1er février, d'un Regnault de Lusarches « cavecier », arrêté, puis mis en liberté par le prévôt de St-Martin-des-Champs dont la justice s'étendait jusqu'au quartier des artistes (1).

Nous croyons que Jean le Bouteiller, mari de Jeanne de Lusarches, est l'auteur des histoires de la clôture chorale de Notre-Dame de Paris.

Pierre de Montreuil, le prince des architectes du XIIIe siècle, et Eudes, son homonyme, appartenaient, selon toute apparence, à la famille de ce nom qui possédait au territoire de Champeaux un fief qui put primitivement porter leur nom, et qui, au XIIIe siècle, prit de l'un de ses membres, Adam de Montreuil, évêque de Térouenne, au pays des Morins, de 1213 à 1229, le nom de fief de Térouenne (2), ou de « terra morinensis », sous lequel on le trouve désigné dans le cartulaire de N.-D. et des archives de St-Jacques-aux-Pèlerins.

L'inscription funéraire de Pierre de Montreuil, auquel on doit la Ste-Chapelle de Paris et celle de Vincennes, se voyait encore en 1790, à l'église de St-Germain-des-Prés, dans la chapelle de Notre-Dame qu'il avait construite « en même temps et avec la même manière de travail, dit Félibien (3), que le réfectoire, le dortoir et le chapitre de la célèbre abbaye. »

Le mot Musterolo sans aucune adjonction signifiait clairement pour les Parisiens d'alors que le lieu de sa naissance était le village de Montreuil près Vincennes, et non pas Montereau, ni Montreuil-lez-Versailles, ni le fief parisien de la famille Montreuil, puisque ce dernier portait déjà le nom de Térouenne.

Voici cette inscription telle que nous l'a conservée du Breul dans ses *Antiquités de Paris :*

1. Reg. criminel de l'abbaye de St-Martin-des-Champs.

2. Le fief de Térouenne relevait des comtes de Dammartin dont l'hôtel voisin donna son nom à la rue Michel-le-Comte, primitivement rue Salle-au Comte. Un Guy de Dammartin, imagier, travailla avec Jean de St-Romain et Jean de Launay à la décoration du Louvre au commencement du XVe siècle.

3. Félibien, *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, p. 209.

Flos plenus morum, vivens doctor latomorum,
Musterolo natus iacet hic Petrus tumulatus
Quem rex cœlorum perducat in alta polorum
Christi milleno, bis centeno, duodeno
Cum quinquageno quarto decessit in anno.

Il résulte de cette épitaphe que Pierre « le docteur des maçons », naquit en 1212 et qu'il mourut en 1266, âgé de 54 ans. Agnès, sa femme, fut inhumée près de lui, avec cette inscription que rapporte l'abbé Lebeuf : « Ici gist Annes feme jadis feu mestre Pierre de *Montereul.* »

La note marginale de du Breul, qui traduit Musterolo par Montereau, a induit en erreur beaucoup d'historiens, comme le remarque le savant historien de la ville et du diocèse de Paris. On pourrait dire que le registre criminel (1) de l'abbaye de St-Germain-des-Prés donne un exemple de la traduction facultative alors de Musterolo par Montreuil ou Montereau, à une époque où l'on disait indifféremment : loisel ou loiseau, moncel ou monceau, agnel ou agneau (2).

Ce qui confirme l'opinion qui place à Montreuil-les-Vincennes, la naissance de Pierre, c'est la présence dans ce village d'une famille de Beaumont, alliée à celle de Montreuil, et qui y possédait une seigneurie au XIIIe siècle. Ce fut cette même famille qui, après la mort d'Adam de Montreuil, évêque de Térouenne, posséda le fief parisien dont nous avons parlé. Quoi qu'il en soit du lieu de naissance de Pierre, dont Eudes de Montreuil, aussi architecte, devait être parent, la famille de son nom était connue à Paris depuis un siècle au moins, et quelques-uns de ses membres portaient la qualification de chevalier.

En 1173, un bienfaiteur des Grammontins du Bois de Vincennes est simplement dit Matthæus de Monterel dans une charte de Louis VII publiée par du Breul [page 1230].

D'après l'abbé Lebeuf [t. II, p. 398], ce Matthieu de Montreuil aurait eu pour mère Richilde et pour frère Thomas, acolyte et chanoine de Paris dont il est parlé à l'obituaire de N.-D. de Paris.

1. Ce registre donne pour titre aux cas criminels de St-Germain-Laval (Seine et Marne), avant 1291 : cas de St-Germain-sur-Monstreul et dans la déclaration du temporel de l'abbaye en 1385, on lit : La Val-sur-Montereau.

2. L'usage de dire loisel ou loiseau durait encore au temps de du Breul, XVIe siècle.

En 1187, Henry, Jean et Milon, fils de Richard de Montreuil, figurent comme pleiges dans une vente que font Tuilfe et Herbert à l'évêque de Paris, Maurice de Sully (1).

Un Jean de Montreuil possédait en 1190 le fief de Térouenne, où se fixèrent les artistes parisiens. Située près des Halles, au territoire de Champeaux, dans le voisinage de la chapelle Ste-Agnès, qui devait faire place à l'église St-Eustache, cette terre était soustraite alors à la juridiction de l'évêque de Paris.

Ce Jean de Montreuil, d'après les lettres royales contenues au *Livre des Mestiers*, avait de fréquents conflits avec les officiers du roi, à l'occasion de ses droits de justice.

En 1192, Monseigneur Mathieu de Montreuil, au moment de son départ pour la Terre-Sainte, fit don de quelques terres à l'Hôtel-Dieu de Paris du consentement de sa femme Halewid et de Pierre, son fils (2).

En 1200, noble dame Halewid de Fontenay, probablement fille des précédents, dont elle porte les noms, accorde du consentement de Robert le Fort, son mari, à *Adam de Montreuil son frère*, la faculté de disposer de la dixme d'Épiais-les-Lusarches pour une fondation pieuse à N.-D. de Paris (3).

En 1201, Guillaume, abbé de Livry-en-l'Aunay, achète de Renold de Montreuil la dixme de Clichy-en-l'Aunay et la sixième partie des offrandes, pain, vin et cire que ce seigneur avait droit de percevoir le lendemain de Noël, dans l'église de Clichy (4).

Les pièces justificatives de ce document nous apprennent que l'épouse de Renold de Montreuil se nommait Amélia et que le fief de Clichy relevait de Jean le Délicat (5).

1. *Cartul. de N.-D.*, I, 52. — Les de Bagneux, de Vitry qui figurent dans cette charte, étaient comme les de Fontenay apparentés aux Montreuil. On les trouve aux XIIIe et XIVe siècles dans le quartier de l'Université, puis dans celui des artistes. Les de Bagneux et de Fontenay étaient avec les Point l'Ane, propriétaires des maisons où St Louis établit la Sorbonne, et les premiers bienfaiteurs de l'église St-Eustache.

2. Archives de l'Hôtel-Dieu.

3. *Cartul. de N.-D.*, t. I, 164, 197, 200, 201.— Cette fondation fut exécutée en 1204. *Ibid.*

4. *Gallia X^ma* VII, 80. — Ibid. *Instrumenta.*

5. Le surnom de Delicatus appartenait aux descendants d'Amaury de Pontoise, comte du Vexin, qui vivait en 1050. (Mas-Latrie, *Trésor de chronologie.*)

1206 et 1207. *Pierre* de Montreuil et sa femme Gila vendirent leurs biens d'Orly au chapitre de Paris auquel ils abandonnèrent ensuite une rente qu'ils avaient sur une maison sise à Paris, près St-Landry, dans la cité (1).

On peut remarquer le prénom de Pierre qui est celui de l'architecte de la Ste-Chapelle, l'absence de qualification ajoutée au nom patronymique, contrairement à ce qui a lieu pour un double homonyme que nous retrouverons trente ans plus tard. L'âge des deux époux et le prénom du père permet, croyons-nous, de supposer que nous sommes en présence des parents de Pierre de Montreuil, qui se trouvaient possesseurs de biens dans le petit village d'Orly, où la famille des Le Riche était également propriétaire vers le même temps (2).

En mars 1224, un autre *Pierre* de Montreuil, chevalier, figure dans le cartulaire de N.-D. et n'est sans doute que le personnage mentionné dans les pièces originales [n° 2001] de la Bibliothèque Nationale : « Pierre le Montreuil, escuyer, doe à Montreuil. »

A la même date, le prieur de St-Julien-le-Pauvre donne une attestation de la vente d'un clos de vigne faite par Eudes de Vernouillet, chevalier, à Roger Comin. Les pleiges de cette vente furent Milon, Pétronille et Pierre de Montreuil.

Une note ajoutée à cette charte indique que « ces lettres sont pour la maison et vignes du pressoir auprès des *Chartreux.* »

L'architecte de l'église des Chartreux fut Eudes de Montreuil, qui accompagna St Louis en Palestine et qui fortifia le port de Joppé. « A son retour dans sa patrie, il enrichit Paris de plusieurs édifices publics et mourut en 1289 (3). »

En 1236, Guérin de Montreuil, chevalier, père de Pierre, chevalier, Béatrice, femme du dit Pierre, et monseigneur Étienne de Montreuil, chevalier, vendent à l'Hôtel-Dieu de Paris des terres sises à Vélizy (4).

Au mois de décembre 1251, Barthélemy de Montreuil et Bénédicte, sa femme, vendent à

1. *Cart. de N.-D.*, t. II, 13, 467.

2. Ferry le Riche en 1272, *Cart. de N.-D.*

3. *Histoire littéraire de la France*, t. XVI, p. 327.

4. Arch. de l'H.-D.

Philippe Comin, trois quartiers de vigne contigus aux vignes du chapitre de Paris, au lieu dit « Traispelez » contre le chemin de Vauvert, près des Chartreux.

En juin 1254, fut dressée la reconnaissance de mitoyenneté d'un mur entre Guillaume de Poitiers et Daniel Chaperon, rue Sts-Cosme et Damien, jusqu'au jardin d'Harcher de Montreuil (1).

Les deux prénoms de Guérin et d'Harcher étaient ceux des fondateurs de l'hôpital de la rue de la Tixeranderie, sur le territoire de St-Gervais, vers 1170 : « Garin le masson et son fils Harcher prestre » — l'absence de nom patronymique ne permet pas de voir dans ces personnages, d'une manière certaine, des membres de la famille de Montreuil, dont les alliés de Beaumont étaient seigneurs dans le même quartier, un siècle plus tard ; mais nous observons qu'il est bon de tenir compte de la quasi-hérédité des prénoms dans les familles de ce temps (2).

En 1263, le fief de Térouenne n'était plus aux mains des Montreuil, il appartenait à Guillaume de Beaumont, chevalier, qui en fit hommage à Regnaud Mignon de Corbeil, évêque de Paris, en présence de chanoines de N.-D. et de Saint-Marcel, d'un chapelain de St-Germain l'Auxerrois, de deux chevaliers et de plusieurs autres personnes [Cart. N.-D., I, 164, 197, 200, 201] (3).

En 1273, l'hommage de ce fief, désigné alors par le nom de « terra Morinensis », fut fait par Pierre de Beaumont, puis par dame Philippe, son épouse, et par son gendre, le comte Jean de Montfort.

En mars 1279, Tiphaine, veuve de Philippe Comin (1) avec ses filles et ses gendres, Marguerite, femme de Nicolas de *Beaumont*, Pernelle, femme de Guillaume Savouré, et Marie, femme de Jean le Cochetier, renoncent à leurs droits sur la maison Cochin en la Saunerie, sur plusieurs maisons situées devant St-Gervais, sur le pressoir et le clos de vigne de VAUVERT (2).

Nous n'hésitons pas à rattacher à ces personnages, Pierre de Montreuil, l'architecte de la Ste-Chapelle, et Eudes de Montreuil, l'architecte des Chartreux de Vauvert d'après l'observation du savant M. Bordier, notre confrère de l'*Histoire de Paris*, observation que nous trouvons fort à propos au XIIIe siècle (3).

On ne peut présenter comme objection la différence de situation entre un chevalier et un architecte.

Nous répondrions que la qualification de chevalier n'appartenait quelquefois qu'au frère aîné, et que d'ailleurs, des personnages de grande naissance ne pouvaient trouver indigne d'eux, *un art considéré comme sacré*, selon la remarque de Renan, puisqu'il avait pour but de créer des édifices ou des images qui bientôt devenaient par les consécrations de l'Église et la piété des peuples, l'objet de tant de vénération.

DE LAUNAY, du clergé de Paris.

(A suivre.)

1. Arch. de l'H.-D.

2. Avant 1268, Yves le Riche habitait près la Porte Baudoyer la maison attenante à celle de Richard le Pâtissier. En 1271, la maison de Gautier le Pâtissier se trouvait dans la censive de Mons. Geoffroy de Beaumont, près la porte Baudoyer, Arch. de l'H.-D., n° 742 et 752. Ce Gautier est non pas un pâtissier ou pastoier de profession, mais de nom, c'est un membre de la famille à laquelle appartenait le propriétaire de la Pointe St-Eustache, Gautier le Pâtissier et Marie la Pastoière, bienfaitrice de St-Eustache, le premier mort avant 1362 et la seconde avant 1342. Gautier figure dans la succession du prévôt Étienne Marcel. *Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris*, t. VI, 315, et Lebeuf-Cocheris, t. I, 232.

3. Jean de Beaumont, dont la femme Jeanne était vraisemblablement une Montreuil, possédait en 1220 et 1222 des biens au village de Montreuil-les-Vincennes (Lebeuf, t. II, 398).

1. Nous avons déjà vu cette famille en relation d'affaires avec les Montreuil en 1224 et 1251, pour les terres de Vauvert. Voir de nombreuses pièces sur cette famille parisienne dans les Archives de l'Hôtel-Dieu, *passim*.

2. Arch. de l'H.-D., n° 783.— Voir aussi le testament et les donations de Tiphaine la Comine, années 1194-1295. — *Ibid.*

3. Dans une ville du XIVe siècle, même à Paris, je n'hésite pas à considérer comme remontant à une souche unique des gens qui portent le même nom, sauf la preuve du contraire — Bordier, *La confrérie de St-Jacques-aux-pèlerins. Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris.*, t. II, 356.

Iconographie chrétienne.

L'ÉGLISE de Carpiano, localité de la Lombardie située non loin de Melegnano, conserve un bas-relief en marbre, *La Naissance de la Vierge*, exécuté vers la fin du XIVe siècle.

Dans cet ouvrage, dont l'auteur est inconnu, sainte Anne porte une coiffe ornée de perles et surmontée d'une couronne ducale à lis trilobés.

C'est le seul exemple, relevé par l'iconographie chrétienne, d'une sainte Anne couronnée.

Les exceptions ont presque toujours des motifs ; le problème a tenté M. Diego Sant' Ambrogio et voici l'explication qu'en donne cet archéologue distingué.

Dans la sainte Anne du bas-relief il faut voir Catherine Visconti, cousine et seconde femme du duc de Milan Jean Galéas Visconti.

Les traits de la duchesse ne sont pas suffisamment déterminés pour qu'on puisse chercher une ressemblance entre sa figure et celle de sainte Anne : mais pourquoi l'artiste aurait-il mis sur la tête de la sainte une couronne ducale s'il n'avait songé à la duchesse ?

Le duc et sa femme professaient une dévotion particulière pour la naissance de la Vierge ; en 1386, ils consacrèrent au souvenir de *Mariæ Nascenti*, la cathédrale de Milan, faisant vœu de donner le nom de Marie au premier enfant qui naîtrait de leur union.

Quelques années plus tard, en 1396, ils fondèrent la Chartreuse de Pavie, et M. Diego Sant' Ambrogio ne doute pas que le bas-relief de Carpiano ne provienne de l'église de ce monastère.

Toutes ces raisons sont parfaitement admissibles ; mais cette couronne est unique dans les représentations de sainte Anne, elle ne constituera donc pas une caractéristique de la sainte.

La discussion a toujours eu ce résultat de faire connaître un ouvrage, qui, croyons-nous, n'avait pas encore été mentionné.

L'autel de l'église de Carpiano, qui est orné du bas-relief, s'appelle *Altare Campionese*. Ce nom lui a été donné parce qu'il a été construit par des ouvriers de Campione, localité du Tessin jadis renommée pour les ouvrages de sculpture en marbre et en pierre.

On a plaisir à signaler de semblables témoignages de reconnaissance.

GERSPACH.

Florence, 1896.

Inscriptions campanaires relevées dans le Midi de la France.

L'ÉGLISE de Saint-Sever à Agde (Hérault) ne possède qu'une cloche. Placée d'une façon presque inaccessible, il ne m'a été possible de lire de l'inscription qui la décore que les mots IN NOMINE DOMINI et la date 1589.

Diamètre inférieur 0m,79.

SANCTA · MARIA · DE · MONLEN · ORA · PRO · NOBIS · PARRAIN · NOBLO · *(sic)* ANTOINE · D · DVFAY · SEIGNEVR · ET · BARON · DE · LAVNAGVET · MARRAINE · DAMOISELLE · MARIE · DE · DOLIVIER · 1636.

Cette inscription se lit sur la cloche de l'église de Lavalette (Haute-Garonne).

L'ancienne cathédrale de St-Fulcrand à Lodève (Hérault), possède cinq cloches dont quatre modernes. La plus petite qui sonne les heures de l'horloge, date de 1676, mais placée qu'elle est en dehors du clocher l'inscription qui se trouve sur ses flancs ne peut se lire. Diamètre inférieur 0m,72. — Sonne *mi*.

LOVE SOIT LE TRES SAINT SACREMENT DE L'AVTEL LA CONFRERIE DV ST SACREMENT FAIRE CESTE CLOCHE PRIEVR M DE TRÉGOVIN CHANOINE M D BORDES RECTEVR NOEL DE LAROQVE PARRAIN MR ME J F DE GVIBBAL SR DE CASSADE CONER DV ROY MARRAINE DAMOISELLE DAVSARESS F DE NOBLE F DAVGIER SR DE FERRIERES 1660.
G. DE BESSE ME F.

Diamètre inférieur 0m,83. — Sonne *ut*. — L'inscription formée de majuscules en relief. Cette cloche se trouve dans le clocher de l'église paroissiale jadis cathédrale de St-Pons de Thomières. Une autre cloche s'y trouve avec cette courte inscription :

DIVO PONTIO VRBIS ET ECCLESIÆ PATRONO ANNO 1701 REGNAT IMP (1).

Diamètre inférieur 0m,87. — Sonne *mi*.

1724.

✠ S · PETRE · ORA · PRO · NOBIS · MESSIRE · VALENTIN · DE · CLARAC · SEIGNEVR · ET · BARON · DE · ROQVE-SERIERE · CHEVALIER · DE · L'ORDRE · MELITAIRE *(sic)* DE · ST · LAZARE · COM-

1. Sans doute pour *Christus regnat, imperat.*

MANDANT · DES · GARDES · DV · PAVILLION · *(sic)* ADMIRAL · PARIN · *(sic)* ET · DAME · GABRIELLE · ROSALIE · DAIRE, · EXPOVSE · *(sic)* DVDIT · SEIGNEVR · MARINE · *(sic)*.

Cette inscription se lit à la cloche de l'église romane de Roque-Serière (Haute-Garonne) dédiée à St-Pierre. Les lettres, de 0m,03 de hauteur, sont des majuscules romaines en relief, chaque mot séparé l'un de l'autre par une étoile de 8 rais.

Diamètre inférieur 0m,81.

Sonne *fa* dièze.

Il y a deux autres cloches, elles sont modernes.

✠ SIT · NOMEN · DOMINI · BENEDICTVM · STEPHANVS · VIDIT · COELOS · APERTOS ·

Et au-dessous :

EPISCOPO · D · D · DE · CHARLEVAL · (1).

Sur le vase inférieur on voit une croix en relief et au-dessous le nom du fondeur :

PIE SERVA
ME FECIT
1741.

Diamètre inférieur 1m,15. — Sonne *mi*. Cette cloche ornée aussi de rinceaux d'une fonte grossière et de petits bas-reliefs figurant les scènes de la Passion est au clocher de l'église de St-Étienne, jadis cathédrale à Agde (Hérault). L'inscription *Sit nomen* est sur le cerveau, les lettres romaines en relief :

DEO OPTIMO SVMMEQVE PERFECTO D. D. J. B. DE BAVSSET *(sic)* DE ROQVEFOR EPVS ET DNVS BITERRENSIS (2) BENEDIXIT ME AN D 1749 MEN MART NOMEN A MATRIA MARIA MARGARITA FRANCISCA DE NISAS (3) VXORE MARCHIONIS DE SPINOLA PATRIVS GABRIEL AIMON DE FRANQVIERES AMBO NOBILITATE ET VIRTVTIBVS ILLVSTRISSIMI PROVINCIALE PROVIN RV VIDIANO CAZARIENSE GVARDIANO VERO CONVEN BARTHOLOMEO LVNELLENSE.

Cette inscription se lit sur la cloche de l'église de la Madeleine à Béziers (Hérault). Diamètre inférieur de la cloche 0m,70. Sonne *mi*. Elle va être refondue à cause d'une cassure qui ne permet plus de s'en servir. Cette cloche était avant la Révolution connue sous le nom de Capucine, parce qu'elle provenait d'un couvent de Capucins situé sur le rempart de la ville, tout près de l'église St-Jacques. La chapelle existe encore ainsi que l'ensemble des bâtiments conventuels qui abritent aujourd'hui quelques religieuses appelées les *Jacquettes* (1).

BARON DE RIVIÈRES,
membre du conseil administratif
de la Société Française d'Archéologie.

1. Joseph-François de Charleval, évêque d'Agde, 1740-1758.

2. Joseph-Bruno de Beausset de Roquefort, évêque de Béziers 1745-1771.

3. Voir l'*Armorial général de la France*, par d'Hozier, registre IIe, Ire partie. Paris, Prault, 1741, in-f°.

1. Les indications de la provenance de la cloche de la Madeleine m'ont été données par M. Noguier, président de la Société archéologique de Béziers, membre de l'Institut des Provinces.

Un des calices et la couronne de lumière de la Ste-Chapelle de Bourges.

LE second volume des *Inventaires de Jean, duc de Berri*, publiés par M. Guiffrey, vient de paraître. Les amateurs de belles pièces d'orfévrerie et de riches broderies en éprouveront assurément une vive satisfaction. Où trouver plus ample moisson de précieux renseignements sur les travaux d'art de la fin du XIVe et du commencement du XVe siècle ? La lecture de ces deux volumes, fruit d'un si long labeur, réserve aux travailleurs de nombreuses et agréables surprises ; je ne saurais trop la leur recommander.

Toutefois l'*Histoire de Berri*, de Jean Chaumeaux, imprimée à Lyon en 1566, mentionne (2) deux pièces du mobilier de la Ste-Chapelle de Bourges si remarquables que j'ai pensé utile d'en reproduire ici la description, parce qu'elles ne figurent ni dans l'ouvrage de M. Guiffrey, ni dans ceux de M. Hiver de Beauvoir (3) et de M. de Girardot (4).

1°. — Un calice d'or.

«... Et outre le dit duc enrichit et orna la dite Ste-Chapelle Royale de plusieurs beaux orne-

2. P. 230 et suivantes.

3. *Description du trésor donné par Jean, duc de Berri, à la Ste-Chapelle de Bourges.* 1885.

4. *Histoire et inventaire du Trésor de la Cathédrale de Bourges.* 1859.

ments et reliques munis et garnis de perles et d'autres pierres précieuses ; et entre autres de deux choses singulières : dont l'une est un grand calice d'or qui a la coupe par dehors esmaillée d'azur et enrichie d'or et de pierrerie tout autour. La pomme de dessous est soutenue par un ours et un cigne esmailliés l'un de tanné, l'autre de blanc si bien taillés et recherchés, qu'ils ne sont comme rien esloignés de leur naturel (1). La platine est faite d'émail de plique à jour, garnie de plusieurs petites fleurs faites après le naturel, de diverses couleurs, séparées l'une de l'autre par de petites feuilles d'or fin, si délicatement battues et estendues, que le trait n'apparaît que de la grosseur d'un fil bien délié, rendant un si grand éclat et reverbération à la vue, qu'elle n'est moins estimée en beauté que si elle était faite de pierres orientales. »

Ce précieux vase était-il bien un *calice* dans l'origine ? J'en doute un peu. Ici, aucun emblème religieux, même sur la patène : n'était-ce pas plutôt une coupe d'or, qu'on aura utilisée et transformée en calice ? Quoi qu'il en soit, je ne retrouve cette riche pièce d'orfévrerie dans aucun des inventaires de Jean, duc de Berri... à moins de supposer qu'elle ne soit entrée à la Ste-Chapelle qu'après lui ; et pourtant l'*Ours* et le *Cygne* semblent bien indiquer qu'il en fut le donateur.

Il avait échappé au pillage des Huguenots en 1562, mais il ne figure pas dans l'*Inventaire des effets, qui se sont trouvés à la Sainte-Chapelle, lors du don que le roi en fit à l'église cathédrale de Bourges en 1757* (2).

2°. — La couronne de lumière.

« L'autre pièce est ung grand chandelier de cuyvre, fait en forme de *couronne*, ayant 60 pieds de tour et 20 pieds de diamètre, garny de moullures par dessus et par dessoubs ; entre lesquelles y a une frise faicte de 40 pièces carrées et un peu resflechies (courbées), pour survenir à la rotondité. En chacune pièce y a un rond de moulure garny tout autour de d'enteliz et percé à jour : au milieu duquel sont posées quatre fleurs de liz, comme celles de France, bien proportionnées. Lesquelles pièces sont attachées par dessus et par dessoubs à 2 gros cercles de fer et par les costés sont justement jointes à gros barreaux de fer bien limés et polis. Par dessus la jointure des dites pièces et pour icelles couvrir, y a ung petit pilier de cuyvre,de forme carrée et moderne,qu'on appelle pilier à fiole : au pied duquel y a ung petit cerf saillant du dit pilier, jusques à la moitié du corps, garny de ses cornes : et sur icelles un petit ours tenant une banderolle figurant les armes de Berri. Au dessous de chascune pièce carrée, saillent d'un pied et demi hors du dit rond 2 branches de lis,garnyes de plusieurs fleurs et rejettons bien contournés : et entre deux fleurs de lis y a un petit chandelier à mettre cierge. Tous lesquels chandeliers remplis tiennent lieu et place de CLX cierges. Et est toute icelle couronne cloüée et attachée à viz, en sorte que si on veult icelle nettoyer et polir, les ouvriers la peuvent mettre toute par pièces et les rassembler de rechef. Elle est suspendue avec seize grosses chesnes de fer, quarrées, qui sont mises 2 à 2 à un gros crochet, attaché au bout d'une autre fort grosse chayne de fer suspendue par le dessus du cerveau (voûte) de la dite Sainte Chapelle. Que dirai-je davantage ? Je ose bien affirmer que ce sont les deux plus bons et parfaits ouvrages que l'on saurait trouver en ce Royaume. »

Après les grandes couronnes de lumière des XIe et XIIe siècles d'Aix-la-Chapelle (1), d'Hildesheim (2), de St-Remi de Reims (3), de la cathédrale de Bayeux (4), de Notre-Dame (5), de St-Germain des Prés de Paris (6), de

1. L'histoire n'a pas expliqué la devise du duc de Berry, *Orsine le temps vendra*, mais cet espoir du prince attaché au nom d'une femme inconnue,est figuré d'une façon énigmatique par un ours et un cygne. (*Glossaire archéologique* de M. Gay, t. I, p. 529.)

2. *Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges*, par M. de Girardot, p. 46.

1. *Mélanges archéologiques* du P. Martin, III, p. 60.

2. Ibidem, – p. 55. – *Dictionnaire du Mobilier Français*, par Viollet-le-Duc, t. I, p. 246.

3. Tarbé, *Trésor des Églises de Reims*, p. 214.

4. *Histoire sommaire de la ville de Bayeux*, par Beziers, p. 39. Elle fut donnée à la fin du XIe siècle par l'évêque Odon de Conteville.

5. *Antiquités de Paris*, par Jacques du Brueil, 1612, page 41. En 1248, le chapitre ordonne que les deux grandes *roues de fer*, suspendues à l'église, contenant chacune cent cierges, seront allumées le jour de la Purification de Notre-Dame.

6. *Histoire de St-Germain des Prés.* — Appendice, p. 155. Omnis *rota* et duodecim lampades lampaderii accendentur. In circuitu chori accendentur sexaginta quatuor

Toul (1) et de Liége (2), en voici une d'une très grande dimension, du commencement du XVe siècle. La manière dont toutes les pièces pouvaient se démonter et dont les cierges étaient portés sur des branches *en dehors* du cercle lui-même formant la couronne, c'est-à-dire de façon à *éclairer ce cercle* et à ne pas le laisser dans l'ombre, comme dans la plupart des couronnes, dans lesquelles les cierges étaient placés *au-dessus*, est fort remarquable. A partir du XIIIe siècle, les grandes couronnes de lumière devinrent rares; celle-ci est donc un exemple d'autant plus précieux à signaler.

Je rappellerai en terminant le magnifique luminaire de la cathédrale de Tournai, d'une date encore plus récente et dont Jean Cousin nous donne la description suivante (3) : « Audit an 1545, le 28 may, mourut Pierre Cotrel, âgé de 84 ans, chanoine de Notre-Dame et archidiacre de Brhuges, ayant été vicaire général de quatre évêques de Tournay. Il a donné à la dite église 12 couronnes de cuivre avec douze cierges à chacune des 11 pendantes parmy l'église, qui donnent grand-lustre, savoir 3 dedans le chœur, 3 au circuit du chœur, 3 à la nef et 2 à la croisée avec la 12e, pendant devant le crucifix, laquelle est triple et très belle à voir, car elle a trente-six cierges, scavoir est 15 à la couronne d'en bas, 12 à celle du milieu et 9 à celle d'en haut. »

Voilà comment on entendait, au moyen âge, l'éclairage d'une grande cathédrale.

L. DE FARCY.

cerei, in festo Sancti Vincentii. — In festo sancti Andreæ ad matutinas similiter, sed accenditur *rota*, XXIIII lampades a principio matutinarum usque ad finem.

1. *Mélanges archéologiques* du P. Martin, III, p. 51.

2. *Histoire de la Sculpture et des Arts plastiques au Pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, par M. Helbig, p. 61. Il se trouvait une magnifique couronne de lumière à l'église abbatiale de Malmédy, fabriquée du temps de saint Poppon, et détruite en 1587, par une troupe de soldats, commandés par Martin Schenk, au service des provinces révoltées des Pays-Bas. — La cathédrale de St-Lambert à Liége en possédait une; elle fut détruite à la Révolution, lors de la démolition de cette église.

3. *Histoire de Tournay*, 1620. Liv. IV, p. 295.

Les compagnons vitriers, à la cathédrale d'Albi.

LA *Revue historique du département du Tarn* publie, dans son numéro de septembre 1895, une étude fort intéressante du baron de Rivières sur les *Inscriptions cursives relevées dans la cathédrale d'Albi*, grâce à ses minutieuses investigations.

Il en est de toutes sortes : gens d'église, nobles, bourgeois, ouvriers, visiteurs, étrangers. Les plus nombreuses sont peut-être celles afférentes aux vitriers, soit *maîtres*, soit *compagnons*. Plusieurs habitaient l'Albigeois, mais un grand nombre venait des autres provinces de France. L'orthographe laisse souvent à désirer, toutefois l'essentiel est d'être renseigné sur la date et la qualité, sans oublier les sobriquets que se donnaient entre eux les *compagnons du devoir*.

J'en compte vingt-neuf qui se suivent ainsi selon l'ordre chronologique; quelques-unes répètent le même nom :

1. *Portes va de bon cœur*
compagnon du devoir 1746

Portes va de bon cœur
compagnon vitrier
compagnon du devoir
finy 1746

2. *Nantes* (1) *le résolu*
compagnon du devoir
le 14 novembre 1746

3. *Nantes va de bon cœur*
compagnon vitrier 1746
compagnon du devoir

4. *Barcie compagnon*
le 1748
quoquoin (2) *toute la vie*

5. *Claude Godillon*
compagnon vitrier
compagnon 1748 san fascon (3)

1. Ville d'origine, comme plus loin *Rochefort*, *Rodez*.

2. Coquin.

3. Sans façon doit être son surnom, comme plus haut *Va de bon cœur* et *Coquin toute la vie*.

6. *Bourée la prontitude* (1) *compagnon du devoir 1749*

7. *Lagene* (2) *le content compagnon du devoir de 1753*

8. *La Brie l'ennemy des.....* (3) *compagnon vitrier en 1757 receu à Dijon en 1743*

9. *Rochefort vitrié du devoir 1758* (4)

10. *Guittard, Gazaignes, Lagal, Palasy bons enfants qui ayment la bouteille Fait le 22e novembre 1761*

11. *Rodez 1765 vitrier*

12. *Lacombe garçon vitrier rescu ches Monsieur Prades* (5) *1767*

13. *Doumerc Languedoc* (6) *1770*

14. *Vitrié compagnon Prudence le Dieppois Vexin son pays* (7) *compagnon du devoir fin*

15. *Nantes le bien aymé des cœurs de la prudence compagnon du grand St devoir, fils de Nantes va bon cœur* (8) *renega* (9) *a 1772 incapable de l'être, ayant pris un nom qui luy n'a jamais été donné* (10)

1. *Sic* pour *promptitude*.
2. *Laguène*, en Limousin ou *La gêne*, faute d'argent.
3. On peut suppléer *fainéants*, qui devait s'orthographier comme il se prononçait, *feignants*.
4. On le trouve aussi l'année suivante.
5. M. de Rivières a relevé les noms de « François Prades, mre-vitrier », qui a travaillé « en cette église » de 1613 à 1648 et est « mort âgé de 80 ans »; de « François Prades, fils », qui « a commencé de monter le 7 octobre 1714 » ; et de « F. Prades, petit-fils », qui « a commencé de monter à la vitreaux ce 12 novembre 1742. »
6. Évidemment sa province natale.
7. Du même pays, suivant le langage populaire.
8. Voir le n° 3.
9. Un autre compagnon a dû ajouter *renégat*, qui correspond à une faute publique.
10. Ceci doit être encore d'une autre main, qui proteste contre une usurpation de nom.

16. *Vexin compagnon du devoir 1773 fini* (1)

17. *Vecxin nantais compagnon du devoir fini a tout 1769 fait l'ouvrage an 1774*

18. *Vexin l'autorte compagnon du devoir, an [1774 a fait le tour*

19. *Joseph Prades* (2) *cadet 1775 âgé de 17 ans*

20. *Renois* (3) *le chéri compagnon vitrié l'an 1780*

21. *Langevin le diverticant a monté à la vitro an 1781 an 1782 et an 1783*

22. *Blondin Toulousain 1783 a tombé la mesme le mesme jour du haut de la vitreau sans prendre aucun mal*

23. *Lesage de Dijon bourguignon, le bien [converty compagnon du devoir 1784*

Bourguignon le bien converty compagnon

vitryer du devoir a été reçu..... pour sa belle prestance et pour devise la tranquillité

24. *Denis Lechan* (4) *compagnon vitrié 1786, 1787, 1788*

25. *Prades bon enfant 1788*

1. Fin de la réparation des vitraux.
2. Il appartient évidemment à la famille des Prades, dont la note 5 de la 1re col. donne la filiation directe.
3. *Renais* serait-il pour *Rennois*, habitant de Rennes ? Les noms de *Nantes* pour *Nantais* et de *L'Angevin* autoriseraient cette supposition.
4. Lechamp ?

26. *Benoit ledisie compagnon vitrié 1785, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92*

27. *Benoît Lechain* (1), *compagnon vitrié l'an de notre (Seigneur) 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791, 1792*

X. B. DE M.

Correspondance d'Italie.

LE *Dictionnaire historique des peintres* de Siret est un excellent ouvrage qui a rendu de très grands services, mais depuis la dernière édition, les recherches sur les anciens peintres ont été poursuivies sans relâche dans tous les pays et les découvertes ont été nombreuses. Il est donc à désirer, dans l'intérêt de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la peinture, qu'une nouvelle édition de Siret paraisse bientôt.

C'est pour contribuer à ce travail que j'ai commencé dans la *Revue de l'Art chrétien* une suite de notes sur les peintres italiens inconnus ou peu connus ; seulement, pour rester dans l'esprit de la *Revue*, je me suis borné aux peintres qui ont traité des sujets religieux.

Je trouve que Siret a bien fait d'indiquer les endroits où se trouvent les tableaux; il me semble cependant que ces indications pourraient, dans la nouvelle édition, être limitées aux musées, églises et collections particulières en quelque sorte inaliénables.

Je crois qu'il est tout à fait inutile de mentionner les prix des tableaux dans les ventes publiques; ces prix varient d'une époque à l'autre et ne signifient rien, du reste, pour la valeur d'art de l'ouvrage.

Découvertes de Peintures religieuses (2).

Florence. — La galerie des Offices a exposé une *Adoration des Rois mages* de Botticelli ; cet ouvrage important, mais connu de fort peu de personnes jusqu'à présent, fera l'objet d'une étude et d'une reproduction dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Le même Musée a mis à la restauration une grande ancone à compartiments : *La Madone* et *saint Thomas* à genoux devant elle ; *sainte Catherine, saint François.* Sur la prédelle : épisodes de la vie de la Vierge, de sainte Catherine et de saint François.

L'inscription suivante se lit sur un listel doré

ANDREAS DE FLORETIA MCCCCXXXVII.

C'est le seul ouvrage que l'on connaisse de ce peintre, qui, sans être aux premiers rangs, peut être regardé comme un quatrocentiste fort honorable.

On a placé également dans la galerie une *Madone avec l'Enfant* dans la manière de Verrocchio.

La rareté des peintures de ce maître n'a pas permis une attribution plus certaine.

La galerie déjà si riche en peintures d'Andrea del Sarto a exposé de cet artiste un ouvrage inconnu, de sa jeunesse sans doute ; c'est une tête de jeune femme nimbée en circonférence. La figure est évidemment un portrait ; il est à remarquer que très souvent Andrea a négligé de nimber ses Madones, s'il a donné le nimbe à ce portrait, c'est sans doute pour flatter sa cliente ; de semblables cas ne sont pas rares, surtout au XVIe siècle. Savonarole avait déjà fulminé contre l'usage de représenter les saints sous la figure de personnes vivantes. Saint Charles Borromée l'interdit également, mais à de très rares exceptions près les peintres ne tinrent aucun compte de ces injonctions.

Tricarico (Basilicate). — Au couvent de Saint-Antoine on voit une fresque représentant les mystères de la vie du saint : elle est signée

PICTOR IOSEPH SCIARRA
TRICARIANUS PINGEBAT
A. D. 1648.

C'est un ouvrage médiocre, il n'est signalé que parce que le peintre est inconnu.

Lucques. — On connaissait le peintre Lucquois Jacob Anguilla, mais François-André Anguilla était inconnu. Récemment ce peintre du XVe

1. Peut-être *Le chien*, altéré par la prononciation vulgaire.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 482 ; 1896, p. 123.

siècle a été révélé par une grande ancone qui porte l'indication suivante :

FRANCESCHO DANDREA ANGVILLA
DI LVCHA DIPINSE

Le tableau est en cinq compartiments ; il montre sur un fond d'or :

La Madone et l'Enfant. — *Saint Pierre.* — *Saint Jacques*, apôtre. — *Saint Paul.* — *Saint Jean-Baptiste.*

Sur la prédelle : *Ecce homo.* — La *Madone.* — *Saint Jean Évangéliste.*

Dans la *cuspide : Le Père éternel.* — *L'Annonciation.* — *Saint Barthélemy.*

GERSPACH.

Florence, mai 1896.

Les Journaux et Revues d'Art en Angleterre.

PARMI les publications périodiques architecturales qui paraissent en Angleterre, le journal hebdomadaire le plus ancien et le mieux rédigé est, sans contredit, *The Builder*, fondé par M. Georges Godwin, et dirigé actuellement par M. Statham. Ce journal est dans sa 54e année ; chaque numéro est illustré de plusieurs reproductions phototypiques sur papier fin, tirées à part, et d'assez nombreuses gravures dans le texte. Il traite de tous les sujets qui peuvent intéresser le constructeur, l'artiste, le sculpteur, l'architecte, l'ingénieur, le mécanicien, et même l'électricien, dans ses rapports avec la construction.

Les grands travaux sont souvent représentés par la gravure dans ses planches, et les articles lus dans les séances des Sociétés archéologiques y sont illustrés par les reproductions des dessins exposés à l'occasion de ces conférences ; ils forment un appoint très instructif et très intéressant de ces publications.

Depuis le commencement de l'année, cet artiste-architecte hors ligne, du nom de H.-W. Brewer, dont le crayon charme si souvent les lecteurs des journaux illustrés tels que le *Graphic* et le *Daily Graphic*, a fourni plusieurs dessins, — notamment « le coup d'œil de Ludgate Hill, à Londres au temps de Henri VIII » ; c'est là un dessin basé sur les anciennes estampes et sur les plans de l'époque, — avec un peu d'imagination comme condiment.

Signalons aussi, dans le même journal, la publication périodique de vues d'anciennes abbayes en ruine, — continuation de la série des églises cathédrales, — de l'Angleterre, de l'Écosse et du Pays de Galles. Kirkstall et Abbey Dore sont les deux dernières, et les dessins y sont d'autant plus utiles que le plan est toujours donné à côté, avec quelques détails dans le texte.

La France a une bonne part dans les gravures du *Builder*, comme aussi dans ses colonnes. Notons spécialement les vues de Caudebec-en-Caux, des transepts de Soissons, et du plafond du Louvre : *L'apothéose des Lettres.*

La bibliographie archéologique et architecturale a aussi sa place dans le *Builder*. Ces jours derniers, il a donné un article sur la *Vie de Notre-Seigneur*, collection de 365 aquarelles de Tissot.

Le prix du numéro est de 4 pence, port non-compris, et il publie une édition sur papier léger pour l'Union-Postale.

Après le *Builder*, nous devons signaler le *Building News*, parvenu à son 70e volume, et qui fournit également d'excellents dessins et plans de constructions, tant anciennes que modernes ; il reproduit des tableaux et des sculptures, les ferronneries artistiques, tout enfin ce qui peut intéresser l'architecte et le constructeur moins exigeant que celui qui préfère le *Builder*. La table des matières, depuis janvier, contient entr'autres les détails suivants : L'abbaye de Tewkesbury, dont la tour centrale massive et riche paraît plutôt appartenir à une cathédrale qu'à une église de monastère ; — le Palais de Justice de Bruxelles, cet étrange mélange de style que M. Verhaegen a si bien jugé et qui n'impose que par ses colossales dimensions ; — le portail méridional de la cathédrale de Cologne, qu'on ne se lasse pas d'admirer, bien que la France nous en offre de meilleurs, — tels que Senlis, Évreux, Beauvais, Reims, Amiens, Rouen, et, sur une plus petite échelle, Dieppe, — sans compter d'autres cathédrales du centre de la France ; — le portail double de Chartres ; et, pour l'Angleterre, le fac-simile intéressant d'un dessin à l'aquarelle de la cathé-

drale de Lincoln peint par un Mackenzie au commencement de ce siècle, et maintenant au Musée de South-Kensington, — dessin d'une exactitude remarquable ; — le projet gracieux, mais d'un style un peu mixte, d'une « Croix de Marché, » pour Ealing, faubourg de Londres; en souvenir d'un clergyman très estimé dans sa paroisse, et sur laquelle nous reviendrons ; deux portraits par Holbein (Ormond et Anne Boleyn), de la riche collection au château de Windsor ; — des dessins primés au lavis et en couleur représentant des détails de la chapelle de Castle Acre, un château privé, récemment restauré ; des panneaux du plafond de l'abbaye de Saint-Alban, et un charmant morceau de polychromie de l'étage des carillonneurs dans la tour de l'église de Trumel, en Norfolk. Il y a aussi une série de projets de restauration du château de Marienburg très habile, avec un plan général conformément à la façon favorite des anciens dessinateurs de plans de ville, — à vol d'oiseau. L'architecture écossaise a également une place d'honneur dans ce journal, et tout récemment il a publié la reproduction d'un tableau célèbre par Barent Van Ortley, *Le Christ mort :* une Descente de Croix admirable dans la conception comme dans son exécution. Presque chaque semaine il y a des morceaux d'architecture de choix, mais dernièrement ses articles de fond sont devenus la partie la plus remarquable du journal. A notre avis, cependant, on insère trop de petits paragraphes sous le curieux entête de « Chips » (morceaux), qui déconcertent le lecteur presqu'à chaque page ; chaque numéro contenant une dizaine de groupes de « Chips ». On peut en avoir un peu trop, fût-ce d'un bon plat !

Un autre journal très intéressant, très bien rédigé, ayant déjà 54 volumes à son actif, c'est *The Architect*, qui l'année dernière a donné chaque semaine plusieurs fac-simile des rares eaux-fortes de Cotman, représentant les antiquités de la Normandie dans l'état où elles se trouvaient alors, et auxquelles on a apporté des modifications importantes, notamment à Dieppe et à Caen. Cette série continue toujours.

Depuis la nouvelle année, ce journal favori a donné de très nombreux articles et gravures, dont nous énumérons les détails les plus saillants: Les fac-simile, surtout, de Cotman, dont le plus remarquable est bien celui du Château-le-Henri lez Caen ; les peintures de Galland à l'hôtel-de-ville de Paris ; les cheminées du Franc à Bruges, et de Courtrai ; un article important traitant de l'influence des académies sur la peinture ; les vues des cloîtres de Tongres, du jubé de Saint-Pierre de Louvain et de celui de Dixmude ; des reproductions délicieuses des orgues et de la chaire de la cathédrale de Dunblane (Écosse) ; l'intérieur des Capucins à Bruges, par M. Louis Haghe ; les tabernacles de Leau (dont il y a un modèle en plâtre au Musée de South-Kensington à Londres), et de Saint-Laurent à Nuremberg ; un article sur les trois églises de la Sorbonne, commençant avec la petite chambre qui servait d'oratoire aux « Pauvres Maîtres », — les premiers habitants de ce collège ; le retable de Ste-Marie-la-Tour, Ipswich, peinture nouvelle ; les volets du triptyque avec des anges adorant le Christ en Croix ; l'entrée de la salle du conseil à Audenaerde, et un confessionnal de Ste-Gudule ; le « puits saint » de Ratisbonne, qui ressemble beaucoup à celui de Matsys à Anvers ; enfin le *Schöne Brunnen* de Nuremberg.

Le journal en question donne un supplément hebdomadaire pour les constructeurs, entièrement composé de contrats pour bâtiments et travaux tant publics que privés, et d'annonces, qui semblent la partie la plus importante du journal. Elles prennent presque la moitié de chaque page du supplément, sans compter bonne partie du journal lui-même ainsi défiguré. On y trouve, à tout propos et hors de propos la liste des illustrations des numéros insérés. Le système du *Builder* est bien meilleur, la table des matières paraissant en tête. *The Architect* n'en donne pas du tout.

Malgré l'abondance de nos journaux de construction et d'architecture, il vient de paraître les deux premiers numéros d'une nouvelle feuille admirablement parée. Nous avons nommé *Architecture*, imprimé sur papier superfin, illustré de gravures superbes, et pas trop défiguré par des annonces. Les vues de Westminster dans le second numéro sont on ne peut mieux soignées. C'est plutôt un petit livre, chaque semaine, qu'un journal. Il y a lieu de féliciter la rédaction de son entreprise ainsi que de la série de grandes églises et des cathédrales qu'elle se propose de fournir ; à en juger d'après le spécimen de West-

minster, il y aura lieu de s'y abonner. Ce nouveau venu traite aussi des curieuses maisonnettes de campagne américaines, qui n'ont pas de style proprement dit, mais qui ont un cachet vraiment original et pittoresque.

D'autres publications mensuelles pouvant donner satisfaction à l'antiquaire sont *The Reliquary*, *The Antiquarian*, etc., qui paraissent sous forme de fascicules, et non de feuilles ; ils publient les conférences des Sociétés archéologiques, des découvertes d'antiquités, des extraits curieux d'archives avec plusieurs fac-simile. Ces revues mensuelles, quoique éditées avec moins de luxe, sont néanmoins très lues et recherchées.

John A. RANDOLPH.

Croix de Hongrie. — Croix d'Anjou. Croix de Lorraine.

DANS une savante dissertation intitulée « *Origine de la Croix de Lorraine* », publiée en 1885 dans la *Revue de l'Art chrétien*, M. Léon Germain, auquel la Lorraine doit tant de travaux archéologiques, établit avec preuves à l'appui « *que la Croix de Lorraine remonte comme emblème de ce duché à René II* (1473-1508) *et que, venue par la maison d'Anjou, elle dérive directement de la Croix de Hongrie.*

Celle-ci, d'après Mgr Barbier de Montault, aurait eu pour origine en tant que pièce héraldique « *une relique de la Vraye-Croix, rapportée de Jérusalem par le roi André II* (1205-1285), *père de sainte Élisabeth* (1). »

« *La Croix de Lorraine*, conclut M. Germain, *n'est autre que la Croix de Hongrie, altérée par des modifications successives. Apportée à la Lorraine par le roi René, qui l'avait adoptée comme héritier des prétentions de la première maison d'Anjou* (2), *elle devint depuis le règne glorieux de René II, l'emblème spécial de la maison souveraine et de la nation.* »

Tout cela est fort bien : j'applaudis des deux mains à la conclusion de M. Germain. Toutefois, je me permettrai de donner à la *Croix à double traverse*, un troisième nom, tout à l'honneur de notre province, celui de CROIX D'ANJOU, au moins pour les années comprises entre le dernier tiers du XIVe siècle et 1486.

Si on examine la tapisserie de l'*Apocalypse*, dont la cathédrale d'Angers possède encore la majeure partie, on peut constater que les anges placés au-dessus des grands *tabernacles* servant pour ainsi dire d'introduction à chacune des sept pièces, laissent flotter des bannières, les unes, aux armes d'Anjou, les autres, de *sinople* à la *croix à double traverse d'égale longueur de sable bordée d'un filet d'or.*

Or, cette magnifique tenture, peut-être unique dans le monde par ses dimensions extraordinaires (144 mètres de long sur 5m40 de haut), fut exécutée à Paris de 1377 à 1379 par *Nicolas Bataille* pour la *grande salle* et la *salle de parement* du château d'Angers, aujourd'hui ruinées ; les cartons en furent dessinés par *Hennequin de Bruges*, peintre de Charles V, nécessairement avant cette même date de 1377. Que signifient donc ces bannières, mises au même rang que celles d'Anjou ? Louis Ier, duc d'Anjou, fils de Jean le Bon et de Bonne de Luxembourg, épousa Marie de Bretagne, fille de Charles de Blois : ce fut lui qui fit exécuter l'*Apocalypse*. Sur le fond des *tabernacles* dont je parlais tout à l'heure, voltigent des papillons, dont une des ailes porte les armes d'*Anjou* et l'autre celles de *Bretagne ;* de même, pour rappeler à la postérité son union avec la reine Marie, Louis Ier y fit tisser son initiale L entrelacée avec une M.

Ceci suffisait amplement pour conserver le nom et le souvenir de la reine : aussi je suis persuadé que Louis Ier n'eut d'autre pensée en mettant le blason, timbré de la *croix à double traverse*, en pendant de celui d'Anjou, que d'affirmer ses prétentions à la couronne de Hongrie, prétentions qui se perpétuèrent jusque sous le règne du roi René, comme on en a la preuve par les blasons d'Aragon, de *Hongrie*, de Bar et de Lorraine, mêlés à ceux d'Anjou sur la litre funèbre, des obsèques d'Isabelle de Lorraine décédée en 1453.

Donc, ces *croix à double traverse*, placées en un lieu si apparent de la tapisserie, ne peuvent être

1. *La Croix [illegible]*, dans le *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. X, 1882.

2. En 1270, Charles II de France-Anjou, roi de Naples, de Sicile et de Jérusalem, épousa Marie, sœur et héritière de Ladislas V, roi de Hongrie, décédé dans les premières années du XIVe siecle. (*Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 333.)

considérées comme des armes d'alliance : aux yeux de Louis Ier, elles avaient une importance égale à celles d'Anjou et exprimaient assurément les prétentions de sa maison au royaume de Hongrie.

Dans mon « *Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers* (1) », j'ai parlé de *Croix de Lorraine* bien à tort, puisque M. Germain a démontré que ce nom ne doit être attribué à la *croix à double traverse*, qu'à dater du règne de René II (1473-1508) : j'aurais dû dire : CROIX D'ANJOU. Trois documents authentiques m'y autorisent.

Le premier est extrait d'un compte de Simon Bréhier, argentier de la reine Jeanne de Laval, du 9 septembre au 6 novembre 1480 ; il s'agit d'un drap mortuaire (2) :

« *A Arnoullet, brodeur, la somme de quarante* « *troys florins, quatre gros, pour quatre grans escus-* « *sons faiz aux armes de feu Monseigneur et une* « *double croix, qui ont été mys sur le drap de feu* « *Monseigneur, pour ce XLIII fl. IIII g.*

« *A Arnoullet, brodeur, la somme de six florins* « *huit gros, pour reste de paiement de IIII escus-* « *sons et une* CROIX D'ANJOU *qu'il a faiz pour* « *mectre sur le drap de feu Monseigneur, en oultre* « *XLIII fl. IIII gros qu'il a euz le mois précédent,* « *pour ce la dite somme de.. . . VI fl. VIII g.*

Ces deux citations se complètent : la *double croix* et la CROIX D'ANJOU sont une et même chose.

Le procès-verbal de l'ensevelissement du corps du roi René, daté du 26 octobre 1481 me fournit le second. « ... *en la grant église avoit, ou meilleu du cueur, une chappelle ardente moult belle et magnifique, à quatre croésées et à XVI* CROIX DOUBLES D'ANJOU *de tous les quartiers* (3)...

J'emprunte le troisième aux anciens registres de la fabrique de la cathédrale d'Angers (*Vases sacrés, Ornements, Livres, Reliques, Garde-reliques*, t. I), fol. 205. Là se trouve un « *Inventaire des bagues, joyaulx et une neif d'argent en faczon de cune appartenant à très excellente et puissante dame la Royne de Jherusalem et de Sicille, duchesse daniou. Et baillez aux doien et chappitre de leglise dangiers par manière de garde et deppost* » daté du 16 septembre 1486. J'y relève les bijoux suivants : *Item troys croix de dyamans, dont en la plus grant y a le nombre de six diamans, dont celuy du milieu est fait en fuzée, et lautre croix est en faczon de croix de Jherusalem, en la quelle y a le nombre de seze dyamans tous assemblés ensemble qui sont en forme de dos d'asne. Et est la dite croix pendante à une petite chesne dor. Et en lautre croix qui est fete en faczon de la* CROIX DOUBLE D'ANIOU *y a le nombre de dix tables de dyamans. Dont en y a quatre a fuzées. Le tout desdites croix et pierres appréciés valloir la somme de trois cens escuz dor et mieulx...* »

La tour centrale de la façade de la cathédrale d'Angers, construite par Jean de Lepine, après l'incendie de 1533, était surmontée d'une *croix à double traverse* pour marquer, disent certains auteurs, que le chapitre, indépendant de l'évêque d'Angers, ne relevait que de l'archevêque de Tours. N'était-ce point tout simplement une CROIX D'ANJOU ?

Une croix de la même forme dominait le clocher de la Baumette, reconstruit en 1616 aux frais du maréchal de Brissac ainsi que l'autel Péan de la Tuillerie prétend que c'est « *pour marquer la prééminence du couvent de la Baumette sur les autres couvents de Récollets établis en France.* » Je ne m'inscris pas positivement en faux contre cette interprétation, mais il se pourrait très bien. que le roi René, fondateur de ce couvent en 1451, ait voulu que le clocher fût couronné par une CROIX D'ANJOU.

Avant de prendre le nom de *Croix de Lorraine*, la *Croix à double traverse* prit donc le nom de CROIX D'ANJOU. Sa couleur a varié d'âge en âge.

Les rois de Hongrie portaient un écusson d'*argent* à la croix à double traverse de *gueules* (1).

Louis Ier, duc d'Anjou, la fit tisser de *sable, bordée d'un filet d'or* sur un fond de *sinople*, en 1377.

Le roi René la fit peindre de *sable*, près de l'autel érigé par lui en l'honneur de saint Maurice, dans le transept du sud, pour y célébrer les céré-

1. Page 41.

2. *Archives départementales des Bouches-du-Rhône.* Série B. N. 2510, fol. 66 v° et 77 r°.

3. Le *Roi-René*, par A. Lecoy de la Marche, II, p. 389.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1855, p. 332. J.-J. Chifflet, *Commentarius Lotharienses.* — Anvers, 1649, pp. [illegible] *tur* ARGENTEO *bifidâ cruce* COCCINEA *impresso.* »

monies de l'Ordre du Croissant, qu'il institua en 1448 (1).

Jean de Calabre, son fils, agit de même en 1465.

René II, duc de Lorraine, la porta blanche en 1477 (2).

Enfin, le même prince et ses successeurs adoptèrent la croix à double traverse *d'or* (1).

(*Semaine religieuse d'Angers*, 22 déc. 1895.)

1. Ibidem. « *At* RUBRUM *geminatæ crucis colorem Renatus I, dux Andegaviæ, immutavit : eius enim scutum quod prostat in sacello Sancti Mauritii Andegavensis, cum aliis Procerum Ordinis Lunæ crescentis ab eo instituti a sinistra parte sustentatum cernitur aureo arboris trunco, qui virentibus surculis reviviscit; a dextrâ autem aureo corvo, eiusdem metalli coronâ collum redimito cum* DUPLICATA CRUCE NIGRA, *quæ a globulorum sertulo in corvi pectus propendet.* »

2. Ibidem. « *Renatus I, filius Ioannes, Dux Calabriæ, eodem usus est crucis colore* NIGRA. *Observavit enim Ioannes de Haynin, Eques Hannonius, in pugnâ montis Hericii, cui præsens aderat anno M. CD. LXV Ducis Calabriæ cataphractos equites gestasse Bandas, seu tænias* ABBAS NIGRIS CRUCIBUS GEMINATIS *acu pictas.* »

1. Ibidem, p. 330. Dans la *Vraye déclaration du fait et conduite de la bataille de Nancy*, dictée par René II à son secrétaire J. de Lud, le duc s'exprime ainsi : « *Et avoy sur mon harnois une robbe de drap d'or... et une barde* (armure de cheval) *aussi couverte de drap d'or, et sur les dictes robbes et barde trois* DOUBLES CROIX BLANCHES. »

Travaux des Sociétés savantes.

Société de Saint-Jean. — La Société d'Art chrétien ouvrait récemment sa deuxième exposition. L'affiche qui l'annonçait, dessinée par M. A. Duthoit, dans la manière préraphaéliste anglaise, est un savoureux dessin, au trait sobre et stylisé; il représente deux anges, occupés, sur un échafaudage, à sculpter et à peindre les murs de quelque cathédrale.

La tendance spiritualiste qu'accuse cette jolie composition est plus marquée encore dans le fier cartouche dessiné par M. Gérard comme scel des cartes d'invitation. L'aigle de saint Jean, s'élevant vers le ciel d'un puissant coup d'aile, fixant le soleil, et tenant dans ses serres le livre de vie, remplit de lumière la nuit de l'orbe terrestre, mais en dépasse l'horizon étroit. Le thème symbolique est rendu en quelques traits d'une sobriété et d'une énergie remarquables: c'est un petit chef-d'œuvre, que ne renierait pas un artiste du beau moyen âge.

Visiblement, l'art des peintres chrétiens prend sa véritable orientation et l'on se plaît à en croire M. Ch. Ponsonailhe, quand il nous assure que ce n'est point là une illusion : « l'*Art chrétien* est resté un drapeau et il a suffi de le relever, pour que sous ses plis viennent se ranger les plus hautes illustrations de l'art moderne. » En effet, plusieurs vaillants artistes se proposent pour but l'interprétation de la figure divine, de la parole sacrée, et des faits de l'Evangile.

Quelques maîtres rehaussent, dans le salon de Saint-Jean, par des œuvres de haute valeur les travaux modestes de jeunes peintres d'avenir. Parmi les dessins de M. Puvis de Chavannes, on distingue un *Ecce Homo* qui offre la noblesse d'un florentin. M. Albert Maignan rend dans une admirable figure de femme peinte à mi-corps la conception la plus idéale de la chrétienne des temps chevaleresques ; il y joint une charmante composition : un tailleur d'image s'est endormi, insouciant, sur l'échafaudage où il était occupé à la décoration des galeries hautes d'une église gothique, d'où la Madone de pierre bénit les fidèles. L'Enfant JÉSUS a quitté le giron maternel, il se penche vers l'artiste imprudent, et d'un baiser le réveille.

Un jeune, M. de Richemont, peint des cloîtres et des intérieurs d'églises. M. Aman Jean, un des peintres les plus remarqués du jour, « un des chefs sur lesquels l'école de l'art chrétien compte le plus », ne donne ici que deux paysages et un ravissant portrait. M. Em. Laurent expose une suave étude : *Carceri de saint François à Assise ;* M. A. Jacquin, le *Christ abandonné*, peint dans le cadre d'une glace : est-ce une réminiscence de ce don symbolique, premier hommage du landgrave Herman à sainte Élisabeth de Hongrie? Montalembert nous raconte que son premier cadeau de fiancé fut un miroir de poche sur lequel était peint le divin Crucifié. M. Frédéric Monteraul a peint la Vierge, assise à l'ombre d'une falaise. M. E. Maxence se révèle tout jeune et plein de promesses par une remarquable figure de jeune sainte. Il en est de même de M. A. Duthoit, qui a peint Madeleine portant des fleurs au sépulcre du Christ. On remarque encore de M. P. Santois, *Fra Angelico* peignant au cloître des Frères-Prêcheurs de Florence, et un *moine méditant* dans le chœur des Capucins à Paris.

La gravure nous montre d'intéressants produits. Les deux dessins cités plus haut de MM. Duthoit et Gérard les laissent tous en arrière, et dépassent surtout les frises dessinées par M. E. Belville pour un bréviaire de la maison Mame. Ces prétentieuses compositions manquent d'âme autant que de simplicité.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 11 mars 1896.* — M. Collignon lit un mémoire sur des fibules béotiennes en bronze, de style très archaïque et ornées de dessins gravés au trait. — M. le commandant Mowat fait une communication au sujet d'une petite tablette de marbre récemment donnée au Cabinet des Médailles par M. Ed. le Blant. Cette tablette contient une liste de *Vigiles* de la ville de Rome, au IIIe siècle de notre ère. — M. Héron de Villefosse communique le texte d'une dédicace au dieu Mithra qui vient d'être découverte à Mandeure.

Séance du 18 mars. — M. Cagnat communique, de la part du R. P. Delattre, le texte d'un *exagium* byzantin et d'une épitaphe funéraire romaine, trouvée par ce dernier à Carthage. — Il fait connaître aussi le texte d'une dédicace à Gratien, découverte à Mdaourouch, par M. le capitaine Toussaint. — M. de Barthélemy signale, de la part de Mgr Laferrière, évêque de Constantine, la découverte d'une très belle mosaïque romaine à Hippone, représentant un sujet marin. — M. Michon lit une notice du R.-P. Séjourné, sur la découverte récente en Palestine d'un baptistère chrétien du VIe siècle. — M. d'Arbois de Jubainville fait une communication au sujet d'un bas-relief avec inscription, découvert à Sarrebourg et représentant le dieu gaulois dit *au marteau*. Ce

dieu est appelé, dans l'inscription, *Succellos*, et sa parèdre, *Nantosuella*.

Séance du 25 mars. — M. Michon entretient la Société des restaurations qui ont dénaturé la Diane à la Biche. — M. Cagnat communique une inscription mentionnant un *veterinarius* trouvé par le P. Delattre dans le cimetière des *officiales* à Carthage. — M. S. Berger annonce que M. Modern a découvert à Vienne un tableau d'autel provenant de l'église protestante de Saint-Maimbœuf, à Montbéliard. C'est une œuvre secondaire, exécutée vers 1525 par Hans Schæffelin et représentant la vie du Christ en 157 cadres. — M. R. Mowat rend compte d'une visite qu'il a faite au Musée Guimet, dans la salle des antiquités grecques, romaines et égyptiennes. Parmi les vingt inscriptions venant de Rome, qui y sont exposées, deux sont fausses.

Séance du 1er avril. — M. S. Marquet de Vasselot fait une communication sur quelques œuvres de Pigalle. — M. Michon présente deux pièces antiques en or, d'une importance exceptionnelle, acquises par le Musée du Louvre. C'est une superbe parure de femme composée d'un collier et de deux couvre-oreilles; puis une tiare offerte par le Sénat et le peuple d'Olbia au roi Sartapharnès. Le sujet principal représente Achille refusant les riches présents par lesquels les Grecs essaient de fléchir sa colère, puis le Bûcher de Patrocle. Sur le registre inférieur sont figurées des scènes de la vie des Scythes au milieu desquels se trouvait la ville d'Olbia. L'inscription est gravée sur les murailles d'Olbia figurées avec leurs tours. — M. Michon annonce ensuite l'entrée au Louvre d'une tête grecque archaïque, de la seconde moitié du VIe siècle avant J.-C., léguée au Musée par M. Rampin qui l'avait achetée à Athènes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 28 février 1896.* — M. Oppert communique la traduction rectifiée d'un texte antique chaldéen publié par M. Perser. — M. Croiset continue la lecture du rapport de M. Homolle, directeur de l'école d'Athènes, sur les fouilles de Delphes. Il est fait quelques autres communications ne se rattachant pas à nos études.

Séance du 6 mars. — M. J. Gauthier (Doubs), adresse un estampage d'une inscription funéraire du IIe siècle de notre ère, découverte à Mandeure.

M. Collignon communique trois grandes fibules de bronze, découvertes en Béotie, dans une sépulture voisine de Thèbes et appartenant à M. A. Meignan. Elles ont la forme des fibules à plaques et à coquilles et sont décorées de gravures au trait. Sur deux d'entre elles on reconnaît des sujets familiers aux graveurs béotiens, des poissons, un cheval, un oiseau d'eau. Ces dessins sont exécutés dans le style géométrique de transition propre à la Béotie et qui succède au style mycénien. Sur la troisième, sont deux adorants, placés héraldiquement de chaque côté d'une tige munie de ses rameaux et séparés par un disque rayonnant. C'est une sorte d'adaptation d'un sujet emprunté à la glyptique orientale, l'adoration de la plante sacrée.

Le capitaine Lyons a découvert à Philæ un texte trilingue, hiéroglyphique, latin et grec, dans lequel Cornelius Gallus, le poète et le favori d'Auguste, célèbre ses victoires sur les Égyptiens de Saïd révoltés contre Rome. MM. Boissier et de Villefosse insistent sur l'intérêt historique de cette inscription, qui aidera à faire connaître Cornelius Gallus, dont on ne savait presque rien.

M. Perrot rend compte des fouilles que M. Graillot avait commencées le 17 janvier, aux frais du comte Tyskevicz, à Conca, au pied des montagnes.

Séance du 13 mars. — M. Oppert interprète une inscription découverte par le P. Scheil, et qui mentionne une donation faite par le roi Sin-Sar-Ikur, fils du grand Sardanapale, que M. Oppert suppose avoir été le dernier roi de Ninive. M. Oppert rectifie ensuite et traduit un texte très curieux d'Artaxercès-Memnon, roi de Perse (405 à 360). Ce texte trilingue, gravé sur des fragments de pied de colonne, proviendrait de l'*apadana* ou salle à colonnes d'Ecbatane, capitale de la Médie, et la seule ville qui, avec Jérusalem et Damas, ait conservé son nom antique et son importance séculaire. Ce serait le seul texte conservé d'Ecbatana (Hagmatâna), où les fouilles sont impraticables parce que la nouvelle capitale (Hamadan) s'élève sur la cité primitive.

M. Clermont-Ganneau présente à l'Académie les deux stèles de Nérab, qu'il a réussi à acquérir pour le compte de la Commission du *Corpus inscriptionum semiticarum* et qui sont destinées à entrer prochainement au Musée du Louvre. Ces monuments sont d'une haute valeur pour l'archéologie orientale, et pour l'épigraphie sémitique. M. Clermont-Ganneau émet le vœu qu'on puisse, après entente avec le gouvernement ottoman, entreprendre un jour des fouilles méthodiques au tell de Nérab.

M. Haussoullier rend compte des fouilles qu'il a entreprises l'an dernier, sur l'emplacement du temple d'Apollon Didyméen non loin de Milet.

Séance du 20 mars. — M. Delisle communique un dossier envoyé par M. Blancard, contenant le résultat de recherches et d'analyses exécutées

pour déterminer l'origine des stèles à idoles qui ont été trouvées dans le sol du vieux Marseille. — M. Ed. Le Blant donne lecture de l'introduction de son mémoire intitulé : *720 Inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues.*

M. d'Arbois de Jubainville s'occupe d'un récit de Grégoire de Tours relatif à une expédition des Francs contre les Longobards, en 590.

M. Héron de Villefosse lit une lettre du P. Delattre signalant les découvertes qu'il vient de faire à Carthage. Il a trouvé une petite statuette portant au revers une inscription égyptienne. Les fouilles du mois de février ont fait découvrir 33 tombes, presque toutes de simples fosses formées de dalles. Dans un caveau, on a trouvé les deux séries de vases réglementaires et quelques débris d'armes et de bijoux, ainsi qu'un œnochoé en ivoire de 0m155 de haut.

Comité des travaux historiques (1re et 2me livr. 1895.) — La section archéologique du Comité a reçu une communication de M. Demaison, qui réfute diverses opinions fantaisistes, émises sur l'architecte de l'église de N.-D. de l'Épine. Il prouve que ce ne fut ni un Anglais, ni un Allemand, qui traça le plan de l'église. L'intérêt que Charles VII portait à la construction de cet édifice est attesté dans une charte de 1445, qui remet à la fabrique les droits d'amortissement. Cette pièce indique, que le roi avait fait un pèlerinage à l'église, dont les travaux étaient commencés depuis longtemps.

La façade et les clochers se rattachent aux ouvrages entrepris en 1253. Les chapelles rayonnantes furent élevées par Regny Gonveau, Antoine Bertaucourt et Antoine Guichart, de 1509 à 1524. La bibliothèque de Reims conserve un dessin dans lequel M. Demaison a reconnu le tracé de l'élévation du chevet et des chapelles, de la main d'un de ces artistes.

Une communication de M. E. Eudes a pour objet l'architecture romane en Portugal, et spécialement la cathédrale de Coïmbre. Le plan de cette église est rectangulaire, et l'édifice, divisé en trois nefs, se termine par autant d'absides. La façade renferme un beau portail en plein cintre dont certains détails rappellent l'architecture lombarde. Des créneaux à machicoulis couvrent les murs. Les deux architectes de la cathédrale de Coïmbre furent deux artistes français, maître Bernard et maître Robert, qui dirigèrent les travaux sous le règne d'Alfonso Henriquez, de 1160 à 1180. A la Renaissance, la « *porte spécieuse* » fut élevée par l'architecte Castello.

L'influence française fut très sensible en Espagne et en Portugal pendant le XIIe siècle, grâce aux moines français qui devinrent évêques dans ce pays et aux ordres de chevalerie qui y attirèrent tant de Français, qu'il y eut à cette époque des municipalités composées entièrement de Français (1).

M. l'abbé Bourdais traite de l'œuvre architecturale de Foulques Nerra. M. Maxe-Werly, s'occupant de l'ornementation du foyer domestique depuis la Renaissance, traite de l'origine des taques de cheminée, qui ne remontent qu'à la fin du XVIe siècle. M. Lalieu étudie l'église fortifiée de Saint-Pons-de-Thomières (Hérault).

M. Pilloy présente un travail sur l'émaillerie aux IIe et IIIe siècles. On retrouve à Vic-sur-Aisne et à Ramiers des fibules absolument semblables à d'autres recueillies au Caucase. Faut-il y voir la confirmation de la théorie de notre regretté collaborateur Ch. de Linas, qui attribuait les objets émaillés du IIIe et du IVe siècle à des ouvriers nomades, originaires de l'Orient ?

Signalons les communications de M. L. Giron, sur les peintures murales du XVe siècle, ornant un plafond conservé à Puy ; de M. de Lasteyrie, sur les chapiteaux de Saint-Sernin à Toulouse ; de M. L. Maître, sur les fouilles à l'église de Saint-Similien à Nantes.

M. A. Leroux fait connaître un marché relatif à l'exécution de six pièces de tapisserie, d'origine inconnue, représentant l'histoire de saint Martial.

M. Jadart fait une communication relative à une fresque du XIIIe siècle conservée naguère dans le chartrier de la cathédrale de Reims. Cette peinture, découverte en 1850, a été malheureusement détruite au cours de récents travaux de restauration au portail Nord. M. Jadart en a pu prendre une photographie. Un dessin en a été exécuté en 1851 par M. Givelet.

L. C.

1. Voir C. Enlart, *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 260.

Bibliographie.

GUILLAUME DE HERLE ET HERMAN WINRICH DE WESEL : Étude pour servir à l'histoire de l'ancienne école de peinture de Cologne, par Édouard FIRMENICH-REICHARTZ. In-4°, 83 pp. avec 4 pl. en phototypie et 4 grav. dans le texte. Schwann, Dusseldorf (1). Prix : 5 frs.

CETTE étude, basée tout entière sur les recherches faites dans les archives, sur des documents contemporains et les œuvres des peintres colonais, est un tiré-à-part d'articles parus dans l'excellente Revue allemande : *Zeitschrift für Christliche Kunst.* M. Firmenich-Reichartz est l'un des deux auteurs du livre sur *Les Artistes colonais dans les temps anciens et modernes*, que nous avons fait connaître à nos lecteurs (2). Doué tout à la fois de beaucoup de persévérance, d'une science peu commune et d'un patriotisme du meilleur aloi pour tout ce qui regarde les monuments de l'art de l'importante ville de Cologne, M. Firmenich-Reichartz a déjà largement contribué à porter la lumière et à mettre de l'ordre dans l'histoire de cette école de peinture de Cologne, si féconde et si intéressante, mais qui était naguère encore couverte de ténèbres épaisses.

Grâce au travail que nous annonçons, ces ténèbres sont, en grande partie, dissipées, en ce qui concerne deux des maîtres les plus considérables de l'école et l'influence qu'ils ont exercée.

L'auteur commence par atténuer les rayons lumineux qui, grâce aux poétiques conjectures d'un certain nombre d'auteurs allemands comme Frédéric von Schlegel, Boisserée, Bretano, ont formé autour du maître « Wilhelm de Cologne » de la chronique de Limbourg de 1380, une magnifique auréole.

Il s'attache tout d'abord à démontrer que le témoignage du greffier Tilman, l'auteur de cette chronique, est loin de mériter une confiance absolue. Cependant, il est au moins très probable que le passage souvent cité se rapporte à Wilhelm de Herle, peintre de renom qui a eu à Cologne un atelier, et qui avait acquis en 1358 une maison, dans le quartier de la ville habité par les artistes notables. On croit pouvoir lui attribuer les peintures murales de la maison de ville de Cologne, dont quelques fragments ont été conservés au Musée. Ces peintures ont été achevées et payées en 1370. Après 1372, le nom de Wilhelm de Herle n'est plus cité ; il reparaît en 1378, date à laquelle l'artiste n'existait plus, ses héritiers procédant alors au partage de ses biens.

Si, d'une part, il n'est possible d'attribuer avec une certitude absolue à Guillaume de Herle aucune des peintures qui existent encore, on ne peut, d'autre part, en présence des mentions que font de lui les documents contemporains, douter du rôle important qu'il a joué jusque vers 1370, par son talent et son activité, au sein de la corporation des peintres de Cologne.

Guillaume de Herle est le maître qui, à Cologne, a porté à son apogée l'ancienne école gothique de peinture, dont le caractère est surtout monumental, c'est-à-dire dépendant de l'architecture, que le peintre alors avait surtout pour objet d'historier et de décorer. C'est des années correspondant à la fin de sa carrière qu'il faut dater, entre autres, les remarquables peintures murales du chœur de la cathédrale de Cologne, ornant les parois au-dessus du dossier des stalles et qui n'ont pas seulement une valeur archéologique. Le savant historien de l'art, Franz Kugler, ne craignait pas de les comparer aux peintures de Giotto.

Après Guillaume de Herle s'établit une période de transition, où, au caractère monumental que nous venons de constater, succède un style plus libre et des allures moins hiératiques, mieux appropriées à la peinture des tableaux et des retables. Mais, comme les peintures datées de cette nature font défaut, l'auteur cherche les chaînons de sa chronologie dans les enluminures des manuscrits, ou des miniatures à dates certaines lui permettent d'établir d'intéressants points de repère.

Ils ont d'autant plus d'importance qu'à Cologne les miniaturistes ne paraissent pas avoir formé une corporation à part. Il est certain que des maîtres de premier ordre, comme Guillaume de Herle, ont illustré de leur pinceau les pages des manuscrits.

M. Firmenich-Reichartz passe en revue les principaux manuscrits à miniatures de l'école, avant d'aborder l'étude du peintre auquel se rapporte la seconde partie de son étude. Il est particulièrement intéressant de remarquer que, à plusieurs reprises, l'auteur reconnaît, dans la peinture des manuscrits de l'école de Cologne, de nombreuses analogies avec les œuvres contemporaines des enlumineurs français, et il attribue à ces derniers une influence sensible sur leurs confrères

1. *Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der Altkölnischen Malerschule.*
2. V. A. 1893, p. 491 et ss. et 1894, p. 432.

du Rhin. Cette influence s'est même étendue à la peinture des retables, où, dans les procédés du pinceau et la grâce des figures, on retrouve comme un souvenir des miniatures ornant les plus célèbres manuscrits de Paris.

Le second maître auquel M. Firmenich-Reichartz a consacré des recherches persévérantes et voué une prédilection particulière, est Herman Wynrich de Wesel.

C'est le peintre qui en effet domine l'école de Cologne à partir de l'année 1390.

Si les renseignements biographiques sur son compte n'abondent pas, ils sont cependant suffisants pour répandre quelques clartés sur sa vie. Chose étrange, il succède à Guillaume de Herle non seulement comme chef d'école, mais il reprend son atelier et épouse sa veuve. Celle-ci étant décédée bientôt, il contracte mariage en secondes noces avec Mathilde, fille de Jean Von Arwilre. Herman meurt en 1413, laissant quatre enfants mineurs.

Les documents contemporains prouvent que non seulement Herman était un maître notable, mais que, dans l'estime de ses confrères, il occupait une place importante. Il a été élu cinq fois membre du conseil de la ville, comme représentant de sa corporation ; c'est le premier peintre auquel pareil honneur soit échu. Par ses travaux il s'est acquis une fortune considérable dont les accessions sont fréquemment mentionnées dans les livres aux rentes.

Voilà les premiers jalons d'une biographie qui, je l'espère, sera approfondie et complétée par des recherches ultérieures.

Le comte de Laborde nous apprend que, parmi les artistes de renom que le duc Philippe le Bon appela à Dijon pour les travaux somptueux qui, dans les premières années du XVe siècle, se faisaient à la Chartreuse destinée à devenir la nécropole des ducs de Bourgogne, se trouvait un peintre « Herman de Coulogne », dont le nom est consigné à côté de celui de Jehan Malouel, peintre et valet de chambre de M.S. le duc. Un payement est fait à maître Herman, en 1402, pour ses peintures au grand cloître de la Chartreuse. Si, dans l'état de nos connaissances on ne peut identifier avec certitude ce Herman de Coulogne, avec Herman Wynrich, il est cependant très probable qu'il s'agit du même artiste.

Plus heureux que pour Guillaume de Herle, M. Firmenich-Reichartz, se basant sur des données fondées, croit pouvoir attribuer à maître Herman plusieurs peintures qui existent encore.

D'abord, la grande fresque qui orne l'un des murs de la sacristie de l'église St-Séverin à Cologne, doit lui être attribuée. Elle représente le Christ en croix, pleuré par les anges, entouré de plusieurs saints et du donateur à genoux, figures de grandeur naturelle. Cette peinture a malheureusement subi de nombreuses retouches, mais le caractère des figures et le style des draperies portent encore la marque du maître. Il convient aussi d'attribuer à celui-ci, une partie des peintures — elles sont de plusieurs mains, — qui ornent le retable de Ste Claire. Ce travail, qui fut exécuté pour le chœur des religieuses à l'église Ste-Claire aujourd'hui démolie, a été transporté au chœur de la cathédrale de Cologne, et n'est pas un des moindres ornements qu'il renferme. Il paraît avoir été commandé à Herman Wynrich, qui s'est réservé à lui-même les peintures les plus en vue et qui doit avoir retouché assez notablement les groupes peints par ses élèves.

L'auteur termine son travail par un inventaire raisonné et détaillé des peintures du Bas-Rhin qui existent encore, et que l'on doit dater entre les années 1300 à 1440. Disséminées dans un grand nombre d'églises, de Musées et de collections particulières, elles forment un contingent considérable, tant par le nombre que par le talent des artistes auxquels on les doit. Ce sont assurément les documents les plus précieux pour le travail d'ensemble qui reste à faire sur l'ancienne école de peinture du Bas-Rhin, dont Cologne est demeuré le foyer.

En somme, l'étude que nous venons d'analyser est une conquête sur les ténèbres qui, trop souvent, couvrent encore l'histoire de l'art au moyen âge. Elle ne tire pas seulement sa valeur de la science de l'auteur, de l'activité de ses recherches dans les documents, de son intelligence à les colliger, à les résumer, à en faire ressortir toutes les informations qu'ils contiennent ; elle a encore le mérite de classer les œuvres de l'art et de les mettre au rang qu'elles doivent occuper.

M. Firmenich-Reichartz a l'intelligence du mérite particulier des peintres de l'école de Cologne. Il saisit la suavité de leurs figures, le charme de ces expressions d'une pureté angélique et l'intensité de cette piété tout intime qui, pendant des siècles, les a rendus si populaires. En un mot, après avoir étudié ces maîtres dans leur histoire, en savant, il comprend et décrit leurs œuvres en artiste. Nous espérons qu'il continuera ses investigations et finira, quelque jour, par nous donner l'histoire, aussi complète que possible, de l'école de peinture colonaise.

J. Helbig.

LES IMAGES DE PREMIÈRE COMMUNION.

L'IMAGE, généralement, correspond au besoin de fixer et de transmettre un souvenir qu'on tient à sauvegarder de l'oubli. Dans cet ordre d'idées et sous la forme religieuse, qui est la plus pure et la plus élevée, elle a pénétré intimement dans la famille, dont elle rappelle les phases principales, joyeuses ou douloureuses.

A travers la production surabondante, qui, en ce genre comme en tous, caractérise notre époque, le goût public a évolué d'une manière fort heureuse. Des industriels ont étudié la question sous ses divers aspects et fait appel au concours d'artistes sérieux, décidés à rompre avec la routine. Les fidèles ont donc pu faire leur choix entre plusieurs types différents, et ils ont donné résolûment la préférence aux tableaux en couleur, délaissant avec raison la monotonie, presque la tristesse, de la gravure noire ou de la lithographie, et s'attachant à la fois à l'idée symbolique et à la forme esthétique. Il y a là un progrès évident, réel, qui nous vient surtout de la Belgique et de l'Allemagne, où existent d'excellentes écoles de dessin : la France restera donc toujours en arrière, sous l'influence persistante de la détestable pratique parisienne !

Deux sortes d'images pieuses et familiales ont, actuellement, la vogue : les *images mortuaires* et les *images de première communion*. Comme j'ai traité assez amplement des premières, je suis prié d'étendre mes observations aux secondes : je dirai donc, dans l'intérêt de tous, fabricants et acheteurs, amateurs et artistes, ce qu'elles sont et ce qu'elles doivent être, soit pour les compléter, soit pour les corriger, car je les crois encore susceptibles de perfectionnement.

I.

Trois choses sont à considérer ici : le *format*, le *procédé* et le *sujet*.

On a adopté deux formats différents par nécessité. La planche in-folio reste ce qu'elle était dès le principe, le souvenir personnel, qui, encadré, orne la chambre à coucher et surmonte le prie-Dieu, où l'on se recueille un instant, soir et matin, mettant en pratique chaque jour la résolution de persévérer dans le bien prise le jour même de la première communion. Mais il y a aussi le souvenir familial, qui réclame ses droits. La première communion est, en effet, une fête pour toute la famille, qui se joint au communiant, non pas seulement à l'église, mais aussi, ce qui est très édifiant, jusqu'à la table sainte ; le soir, un dîner, auquel sont conviés les plus proches parents, témoigne d'une joie intime. Pour ceux-ci et, par extension, pour les amis, on a imaginé une réduction de la grande image, portant au revers le nom du jeune communiant et la date de l'acte solennel qu'il vient d'accomplir. Le petit format permet de l'introduire dans les livres de piété et d'église, de façon à l'avoir constamment sous les yeux. Ces deux modes méritent d'être conservés et développés.

Les premières images de ce genre remontent au siècle dernier. Ce sont des gravures banales, peu artistiques ; malgré cela, je m'étonne qu'on ne les ait pas encore collectionnées, ne fût-ce qu'à titre de renseignement de série ; il importe de ne pas en laisser s'effacer la trace. L'image noire est devenue, par la suite, tableau et miniature : avec la couleur on avive le sentiment et par elle on se rapproche davantage de la nature. Cette tendance a droit à des éloges et à des encouragements.

Le sujet représenté affecte quatre aspects distincts : le *fait*, l'*allégorie*, l'*histoire* et la *sentence*.

La sentence simule une page détachée d'un manuscrit, où le texte est encadré d'une bordure fleurie, dans laquelle se mêlent quelques emblèmes typiques. Il y aurait lieu de rechercher quelle fut, au moyen âge, la flore eucharistique ; notons en passant la *marguerite*, vraie fleur du souvenir, surnommée pâquerette, parce qu'elle s'épanouit avec le printemps pour fêter la résurrection du Christ ; le *lis*, symbole de pureté ; la *rose*, allusion à l'amour ; la *pensée*, qui reporte à ce que l'on aime ; le *tournesol*, toujours dirigé vers le soleil divin ; le *lierre*, qui reste vert comme la fidélité constante, etc. ; laissons de côté la vigne et les épis, dont on a trop abusé depuis cent ans. La banalité s'accuse encore dans les emblèmes démodés du calice, du ciboire, de l'ostensoir et de l'hostie. Sans les repousser systématiquement, je dirai avec le poète : Sachons créer des types nouveaux sur des pensers antiques. Là est la vraie voie pour éviter la vulgarité et le lieu commun, chers aux ignorants et aux esprits étroits, qui n'ont pas la large envergure de l'idéal, basé sur l'érudition et l'étude des hautes époques de l'art.

L'allégorie, comme sujet principal, représente la Cène, le repas d'Emmaüs et le Sacré Cœur et, comme accessoires, les figures de l'Eucharistie dans l'Ancien Testament : la manne, l'agneau pascal, les pains de proposition, l'offrande de Melchisédech, etc. Ces accessoires me plaisent, car ils sont instructifs ; mais qu'on ne néglige pas de les accompagner, d'une courte légende qui en explique le sens mystique. L'histoire de la religion y est intéressée : on ne sait plus cette corrélation qui existe entre l'Ancien et le Nouveau Testament, dont l'un fut la figure de l'autre.

La Cène, fait historique, consacre trois idées : l'institution de l'Eucharistie, la première com-

munion des apôtres et l'établissement du sacerdoce, le Christ ayant dit alors à ses apôtres : « Faites ceci en mémoire de moi. » Ce tableau ne peut provoquer dans l'âme que des sentiments d'amour et de reconnaissance pour un tel bienfait, se perpétuant à travers les siècles, grâce au ministère du prêtre, qui pour cela attirera sans cesse notre respect et notre vénération.

Le repas pris par le Christ avec deux disciples au bourg d'Emmaüs motive un acte de foi en la présence réelle.

J'aime moins le Sacré-Cœur, qu'on a trop spécialisé en l'appelant *Cœur eucharistique*, ce qui a donné lieu à de regrettables aberrations iconographiques, condamnées par le Saint-Siège. Le Sauveur a manifesté son amour pour le genre humain, d'abord, par l'incarnation dans le sein de Marie ; puis par la rédemption sur la croix ; aussi par l'institution des sacrements, qui transmettent la vie de la grâce. L'Eucharistie est un de ces secours divins mis à la portée des faibles et des infirmes par le cœur le plus aimant et le plus généreux. Là encore il convient d'être sobre et de ne pas prodiguer le Sacré-Cœur jusqu'à la lassitude pour l'esprit et les yeux.

L'histoire n'est pas assez invoquée, en dehors de l'Évangile : elle a pourtant sa place marquée dans la suite des images eucharistiques. J'y vois bien une fois, chez les Allemands, la communion de saint Stanislas Kostka par un ange ; mais ne pourrait-on pas reculer des limites trop bornées? Comme exemples, je ne citerai que deux faits qui réclament une attention particulière : suivant une ancienne tradition, la première communion de Marie qui eut lieu dans le Cénacle, à la suite des apôtres, des mains mêmes de son Fils ; puis, la première communion de saint Louis de Gonzague, par saint Charles Borromée. Ces deux sujets bien traités formeraient deux catégories, une pour les jeunes filles, et l'autre pour les garçons. Comme le type de saint Louis de Gonzague, patron de la jeunesse studieuse, serait bien approprié à un collège, à un petit séminaire !

Dès le début, on a visé au réalisme en figurant la mise en scène d'une première communion, dans un intérieur d'église, à un autel paré, le prêtre communiant à la balustrade deux groupes, selon le sexe, qui se prolongent dans la nef. Je ne repousse pas cette manière de faire, pourvu que le dessinateur reste dans les limites de la liturgie et des convenances. En effet, combien préféreront ce souvenir, entièrement local, à une allégorie quelconque, qui n'a pas la même facilité de les émouvoir ! Plus tard, on se remémorera avec plaisir l'église, l'autel, le curé officiant, le vicaire dirigeant les communiants ; on se dira aussi : j'étais là, à tel endroit, à la sainte table. Tout cela est humain, je le veux bien, mais complètement à la portée de tous. Poussant le principe jusqu'à ses dernières conséquences, une riche paroisse, un collège ne pourraient-ils pas se payer le luxe d'une image officielle, à eux, qui ne pourrait servir ailleurs où elle n'aurait pas sa raison d'être ? Elle donnerait une vue intérieure, sans négliger la mise en action, de l'édifice religieux, église ou chapelle. La photographie aiderait puissamment à cette vulgarisation, qui rentre dans les mœurs et habitudes du jour.

II.

J'ai exposé les faits et les principes qui constituent les antécédents de la question ; montrons-les maintenant sous une forme concrète en faisant ressortir l'effort persévérant de la Société de St-Augustin, qui est à la tête du mouvement de rénovation de l'imagerie religieuse.

Les spécimens que j'ai sous les yeux sont de deux sortes, pour répondre à deux besoins distincts : le grand format, qui fait tableau, et le petit, pour les livres de messe. La série est double et reste dans la même donnée iconographique.

La première image, à fond d'or diapré, avec bordure fleuronnée, présente le Christ debout bénissant le pain qui va se changer à son corps. Autour de la table sont rangés les apôtres, assis sur des bancs. Le moment est trop solennel pour leur conserver cette attitude : il serait plus respectueux, conformément à l'iconographie grecque, de les dresser sur leurs pieds et légèrement inclinés, les yeux fixés sur leur Maître et non distraits, uniquement en vue du pittoresque et de la variété ; Pourbus est un nom célèbre, mais qui ne s'impose pas jusqu'à la copie sans modification. Or celle-ci est de premier ordre. A cet égard encore, pourquoi deux d'entr'eux ont-ils la tête coiffée d'une calotte, dont il est superflu de les gratifier, car l'âge ne les a pas blanchis ? Le plat du milieu est vide, ce qui indique la fin du repas. Au moyen âge, afin de mieux accentuer le symbolisme, sur ce plat était étendu soit l'Agneau pascal, soit un poisson, deux emblèmes trop connus pour qu'il soit nécessaire d'insister. Je fais la remarque, sans exiger toutefois qu'on en tienne compte ultérieurement.

La seconde image, encadrée de vigne vierge, est tapissée d'un semis de pommes de pin, emblème de l'immortalité acquise par la nourriture céleste. Le Christ, devant la table de la Cène, bénit à la fois l'hostie et le calice. Le pain blanc, marqué d'une croix, rayonne : le moyen âge continuait l'idée, en ajoutant au calice des rayons flamboyants autour de la coupe et du pied, par respect pour le Précieux Sang.

La troisième image, vraiment artistique, revient à la Cène, en l'agrémentant de gerbes et de raisins. Aux quatre coins se groupent les quatre sacrements de baptême, de pénitence, d'Eucharistie et de confirmation. Tout serait à louer, sans ces deux taches : une mitre *verte*, quand la tradition et le symbolisme exigent impérieusement qu'elle soit blanche; une calotte rouge sur la tête de l'enfant de chœur, qui assiste le prêtre donnant la communion. Je sais bien que cette calotte, indûment imposée à qui n'y a aucun droit, existe de fait en nombre d'endroits, mais n'est-il pas intempestif dans une scène réaliste de relever jusqu'à l'irrégularité?

Une quatrième image détache de la Cène un fait particulier : St Jean, le disciple bien-aimé, repose sur la poitrine du Sauveur ; touchant emblème de l'âme fidèle qui, après la communion, s'écriera comme St Pierre à la Transfiguration : Seigneur, qu'il est bon d'être ici !

Je vois encore dans le petit format la première communion de St Louis de Gonzague par saint Charles Borromée et l'Exposition du St-Sacrement. Réservons cette dernière, où l'hostie est *encensée* par les anges, pour la dévotion spéciale des quarante heures et les confréries paroissiales du St-Sacrement, dont ce serait le cachet d'admission. Pour l'autre, je réclamerais, au point de vue archéologique, un milieu moins gothique et plus renaissant : surtout, qu'on n'oublie pas que la croix archiépiscopale, ne diffère pas de la croix de procession, c'est-à-dire qu'elle est rehaussée d'un crucifix et n'a pas de double croisillon, qui est une fiction héraldique.

La dernière image, peut-être la mieux réussie de toutes, forme deux groupes, sous le nom de *La sainte Famille;* dans l'un, l'enfant JÉSUS est escorté de sa mère et de son père adoptif, ce qu'on a nommé la Trinité de la terre; dans l'autre, se voit la Trinité du ciel, où le Père éternel envoie, du séjour céleste, la colombe divine sur son Fils bien-aimé. Sans doute, par la première communion, l'enfant est sanctifié d'une façon particulière et par le Christ vivifiée une fois de plus la famille terrestre; mais serait-ce trop demander que de ne pas confondre les genres et les dévotions? Réservons donc l'image de la Ste Famille pour l'institution de ce nom qu'a propagée le zèle du saint Pontife Léon XIII.

Voilà pour le fond. Quant à la forme, je suis heureux de constater qu'elle satisfait tout ensemble l'art et l'archéologie. On sent de prime abord que l'artiste s'est inspiré du moyen âge, sans cependant s'y astreindre servilement, et lui a emprunté de riches bordures fleuries. La polychromie produit le plus agréable effet, combinée avec la suavité des physionomies et l'élégance de la décoration. Aussi je n'hésite pas à joindre ma recommandation pressante à celle du chanoine Reusens, qui a contrôlé et visé, au nom du cardinal-archevêque de Malines, ces belles pages d'iconographie chrétienne, appelées à un réel succès auprès de tous ceux qui s'intéressent à la rénovation et à la propagation de l'art religieux.

X. BARBIER DE MONTAULT.

L'ŒUVRE DE VICTOR VASNETZOFF DEVANT L'ÉCOLE MODERNE DE PEINTURE EN RUSSIE, par M. le Baron de BAYE. Reims, imprimerie de l'Académie, 1895, in-8° de 35 pages, orné de 18 planches en phototypie.

MONSIEUR le baron de Baye est un esprit distingué qui ne saurait se désintéresser de rien de ce qui est beau. Au cours de voyages faits en Russie dans un but d'études archéologiques, il a été vivement frappé par l'œuvre du grand artiste contemporain auquel il a consacré cette notice présentée d'abord sous forme de conférence à l'Académie de Reims, à Amiens et quatre fois à Paris. L'éloquente conviction de l'auteur et les belles reproductions qui accompagnent son travail feront partager à plus d'un lecteur son admiration pour un peintre qui était vraiment trop peu connu chez nous.

L'œuvre de Vasnetzoff est étendue et variée. On peut la diviser en trois séries : la peinture d'histoire, la peinture légendaire et la peinture religieuse. Dans la première, il a représenté d'une façon vivante et dramatique des scènes des âges primitifs, telles que celles qu'a traitées, en France, M. Cormon ; la seconde a donné une expression souvent saisissante aux vieilles légendes de la Russie ; la troisième s'inspire aussi de traditions nationales : l'artiste a étudié les modèles de la peinture byzantine et fait revivre cet art avec un cachet d'accent personnel dans la belle décoration de la cathédrale de Kief. Cette œuvre témoigne de deux qualités beaucoup trop rares chez nos contemporains : la vérité dans le caractère religieux et l'exacte observation des règles iconographiques, et l'artiste a montré combien le talent peut concilier ces qualités avec l'expression de la vie et l'originalité personnelle.

C. ENLART.

LA SCULPTURE ET LES CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ORFÈVRERIE BELGES, par le chevalier Edm. MARCHAL, secrétaire perp. de l'Académie de Belgique. Grand in-8°, de 800 pp. illustré d'une chromolith. et de plus. phototypies. Bruxelles, Hayez, 1895.

DEPUIS un certain nombre d'années, l'histoire de l'art se refait sur sources. On dépouille les archives générales, régionales et locales ; on ne néglige aucun document, ni aucune œuvre ancienne ; on étudie sur place les monuments, on compare les écoles et leurs produits à l'aide de la photographie et du moulage. Les chercheurs se sont multipliés en province, et ont apporté de toutes parts de nouveaux matériaux en abondance. Les noms d'artistes, les mentions de leurs œuvres, ont été exhumés par nombreuses centaines, et il a fallu parfois des volumes pour consigner les données relatives au passé artistique d'une seule ville.

En Belgique, nation petite mais féconde, la récolte a été d'une abondance remarquable, et telle est la richesse des études récentes, que leur synthèse est devenue une entreprise considérable propre à effrayer un travailleur ordinaire. Elle n'a pas fait reculer M. le chevalier Marchal, le distingué secrétaire de l'Académie royale, qui a fondu en un puissant volume de 800 pages, grand in-8°, de texte petit et serré, les travaux réunis de tous nos historiographes d'art et de tous les travailleurs du terroir, depuis A. Pinchart jusqu'à Mgr Dehaisnes, en ce qui concerne du moins la sculpture, dont il n'a pas voulu séparer l'orfévrerie considérée dans ses chefs-d'œuvre plastiques. On trouve réuni dans son grand ouvrage, d'autant plus précieux qu'il n'en a fait tirer que 300 exemplaires, tout ce qui se trouvait épars dans une multitude d'opuscules. Le premier, il a utilisé et fait entrer dans le domaine de l'histoire générale de l'art, le produit des patientes recherches des érudits de province, tels que De Busscher, Houdoy, MM. Weale, Alph. Wauters, Bequet, Helbig, Devillers, Van Even, Destrée, Rembry-Barth, M. Richard, etc. A tous, voire à M. A. de Lagrange et à son collaborateur, ici écrivant, il fait de larges emprunts, qu'il soude bout-à-bout, réunit et amalgame d'une manière qui n'est pas exempte d'un peu de confusion (1), défaut auquel il était bien difficile d'échapper d'ailleurs. Cependant ce recueil extrêmement substantiel échappe à l'aridité, grâce aux aperçus élevés, aux considérations générales qui ouvrent ou résument les différents chapitres, et aussi aux descriptions de chefs-d'œuvre et aux biographies d'artistes que M. Marchal a su semer le long de son copieux volume, lequel est une *somme* des connaissances acquises jusqu'ici dans un vaste domaine. Des planches phototypiques rehaussent les passages saillants ; elles sont tirées sur papier japon-brouillard, papier luxueux, mais défectueux quant à la netteté de l'image. Le volume s'ouvre par une chromolithographie représentant la reliure célèbre de l'évangéliaire de frère Hugo d'Oignies.

1. Les auteurs cités, comme le public, pourront regretter que l'auteur n'ait pas davantage usé de renvois aux sources.

Nous avons l'habitude de faire de nos comptes rendus bibliographiques des analyses critiques, plutôt qu'une réclame ; nous tirons volontiers de l'ouvrage examiné la quintessence pour l'utilité de nos abonnés. Mais comment entreprendre de résumer un recueil documentaire de cette importance? Nous nous bornerons à quelques remarques particulières, peut-être un peu personnelles, ce qu'on voudra bien nous pardonner, ayant eu l'honneur d'être plusieurs fois nommé, et beaucoup plus souvent cité au cours de l'ouvrage.

Tout d'abord c'est avec plaisir que nous voyons M. M. faire la juste part aux *Wallons* dans le mouvement artistique de la Belgique, réagissant contre la confusion qui, en France surtout, attribue la totalité de ce mouvement à l'école flamande. Les deux écoles, la flamande et la wallonne, sont distinctes, et l'auteur les différencie nettement : la première, calme, naïve, réaliste en sa tenacité réfléchie ; la seconde, ardente en sa tenacité plus turbulente, caractérisant une race d'avant-garde et d'initiateurs.

Parmi les aperçus généraux bien intéressants est celui qui nous donne l'inventaire succinct des découvertes gallo ou plutôt belgo-romaines, accusant, dans le Nord de la Gaule, un art romain égal à celui de l'Italie. Avec M. Becquet, l'auteur fait ressortir le cachet oriental des formes et de la technique de la bijouterie franque, si caractéristique en son décor formé d'entrelacs et d'animaux fantastiques.

Aux VIIe et VIIIe siècles, c'est de l'Irlande, cette île de saints, ce nid de missionnaires, que nous vient l'initiative artistique, ainsi que nous le montrait récemment M. le prof. Gosse (1). Les Anglo-Saxons évangélisèrent la Belgique, et semèrent sur son sol les germes d'un art nouveau.

Parmi les produits les plus anciens de l'art plastique, se distinguent les diptyques, faits d'abord exclusivement d'ivoire ; l'orfévrerie s'y mêle à l'ivoire dès le IXe siècle, et finit par l'expulser au XIIIe. A l'encontre de Mgr Dehaisnes, M. M. pense que les diptyques de Liége et de Genœls-Elderen proviennent du pays et non de l'Italie (?) (2).

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 433.

2. Quant au diptyque de la cathédrale de Tournai, M. Marchal écrit (p. 43), par inadvertance, une phrase incompréhensible : « M. de Linas estimait que l'ivoire de Tournai est une épave du sac de Constantinople (1204). Il l'attribue à Pierart ou Pierre Aubert de Tournai, qui vivait en 1380... ». En réalité feu de Linas attribue l'ivoire de la cathédrale comme celui du musée Fauquez, au XIe siècle et à l'école d'imagiers de Tournai, école dont au surplus il signale un vestige au XIVe siècle dans la personne de l'ivoirier P. Aubert (v. *Gazette archéologique*, année 1886, p. 316.) C'est le précieux reliquaire de la Vraie Croix, que le regretté médiéviste considérait comme une des épaves du sac de Constantinople.

L'auteur retrace à longs traits le début de l'histoire de l'orfévrerie, cet art que Clotaire II et Dagobert ont fait fleurir en notre pays, et dans lequel saint Éloi a déployé sa merveilleuse habileté; c'est son disciple, Tillon, qui évangélisa le pays de Roulers en Flandre. M. M. recherche les traces documentaires de ces joyaux d'orfévrerie et de bijouterie éblouissante, dont resplendissaient le costume, l'entourage et les palais de Charlemagne, ainsi que les églises dotées par le grand empereur. Le testament d'Evrard, seigneur de Cysoing (867), nous donne une révélation de la somptuosité qui régnait parmi ses leudes. Il nous montre Louis le Débonnaire donnant 3000 besans d'or et 14 saphirs pour la châsse de saint Hubert; un inventaire de 870 étale à nos yeux les splendeurs de l'abbaye de Saint-Trond. Une partie des joyaux qui brillaient dans nos sanctuaires affluaient alors de Ravenne et de Byzance.

M. M., rappelant les invasions des Normands et des Hongrois, à la fin du IXe siècle, attribue à l'influence de temps néfastes, des créations étrangères et difformes; il en cite comme spécimen « la série des rois de Juda à la façade de la cathédrale d'Amiens » (??). — Il fait bonne justice, avec Raoul Rosières et J. Quicherat, de la fameuse légende des Terreurs de l'an mille.

Au XIe siècle, la sculpture monumentale prend son essor; alors naît la multiplicité et la fécondité des sujets, moins marquées toutefois dans nos contrées qu'en France. Les porches montrent des figurations associées de l'ancienne et de la nouvelle loi. On distingue deux types dans la statuaire: l'un, court et rond, inspiré par l'interprétation de l'art romain dégénéré; l'autre, raide et décoré avec profusion, dû à l'influence byzantine. Au XIIe siècle, les corps s'allongent et s'idéalisent. Si la sculpture en pierre nous laisse peu de vestiges, M. M. se dédommage, en énumérant l'opulente série des châsses du XIe siècle, époque si féconde pour l'orfévrerie.

La première mention du façonnage des métaux dans l'ancienne principauté de Liége remonte à l'ornementation de la châsse de saint Lambert (fin du VIIe siècle). L'influence byzantine l'introduit par l'Allemagne, par Trèves, où brille sa princesse Théophanie[1], par Hildesheim et Cologne. Dès la fin de l'an mille, l'art liégeois prend son essor; apparaît dans les annales de l'art le riche ambon que Notger fait exécuter à l'instar de celui d'Aix-la-Chapelle, puis la nouvelle basilique de Lobbes, etc. — Nous ne pouvons admettre l'attribution à l'époque de l'abbé Odwin (985, v. p. 78), de la cuve baptismale dont les fragments sont conservés à l'abbaye de Saint-Bavon de Gand, et qui ne proviennent du reste pas de ce monastère; comme ceux de Zedelghem ils sont tout au plus tôt de la fin du XIe siècle [1].

Richard, abbé de Saint-Vanne († 1046), fit de son église un splendide sanctuaire. De son temps datent le fameux porche de Samson à Nivelles, et le tympan de Saint-Servais à Maestricht. C'est plutôt au XIIe siècle qu'on s'accorde généralement à rattacher les portes *Mantile* et du *Capitole* de Tournai: un texte de 1198 parle d'un don de l'évêque Étienne: *ad formandam decenter testitudinem sive cœlaturam...*; on a vu dans cette phrase la désignation des voûtes; M. Marchal fait remarquer que *cœlaturam* n'a jamais signifié que sculpture et ciselure. C'est un point que nous signalons à l'examen de ceux que ce texte intéresse.

C'est utilement que l'auteur insiste sur une époque qui fut si riche en travaux précieux, malheureusement disparus. Olbert, abbé de Gembloux (1018 et 1048), dote son église d'un autel en or ciselé; Wolbodon, abbé de Saint-Trond (1018-1021), enseigne à ses moines la toreutique et la peinture. L'abbaye de Saint-Bertin est richement reconstruite sous Jean Ier (1081-1095).

L'abbé Thierry (1072-1107) dote d'un retable d'or le monastère de Saint-Hubert reconstruit par lui; remarquable entre tous est le trésor de ce cloître. Erembert, abbé de Waulsort (1025 1033), s'illustre par l'exécution de deux bas-reliefs en argent pour son église. Adelard II, élu en 1055 abbé de Saint-Trond, était aussi habile sculpteur que peintre. Les Vierges de Dom Rupert, et de saint Jean, dont M. Helbig a conté l'histoire, sont, dans des genres divers, des œuvres caractéristiques de cette époque [2].

Mais voici venir des chefs-d'œuvre sauvés de la destruction. La châsse de Saint-Servais à Maestricht rivalise avec celles d'Aix et de Cologne. Les fonts de Saint-Barthélemy de Liége, coulés en 1112 par Lambert Patras, dominent toutes les œuvres plastiques qui nous restent du commencement du XIIe siècle. Les fonts d'Hildesheim auraient selon M. M., inspiré le fondeur liégeois, ce qui est inadmissible, ces derniers étant considérés généralement comme une œuvre de la fin du XIIIe siècle.

1. Fille de l'empereur grec Romain, elle épousa, en 972, Othon II, empereur d'Allemagne.

1. Plus loin M. Marchal signale comme des sculptures du XIIe siècle les masques curieux qui supportent les retombées de la chapelle octogone de Saint-Macaire de Gand. Qu'on nous permette de poser ici un point d'interrogation, les têtes ont le caractère du XIVe siècle, et d'autre part on peut constater qu'elles sont en pierre blanche, tandis que la construction est en calcaire de Tournai. On dirait une retouche gothique d'un motif préexistant. Ce qui me fait ajouter cette dernière hypothèse, c'est que des masques analogues, mais bien romans, se trouvent dans une région confinant jadis à l'école de Tournai, à l'église de Saint-Taurin en Picardie. (V. C. Enlart, *Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde*, p. 193.)

2. V. le *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et St-Luc*, et l'*Histoire de la sculpture au pays de Liége*.

Passons au XIIIe siècle. Le grand Suger appartient à l'ancienne Belgique : on le suppose natif de Saint-Omer. En même temps qu'il présidait à l'éclosion de l'architecture gothique, il faisait exécuter l'admirable Christ en or et pierreries de l'autel de Saint-Denis, et la croix de Saint-Bertin, due à un orfèvre de la Lotharingie. — A Stavelot fleurit l'orfévrerie sous les auspices de Wibald. Bientôt apparaît Godefroid de Claire, mort chanoine de Neufmoustier, à Huy, « que personne ne surpassa dans son art. » M. Reusens lui attribue non seulement l'ancienne châsse de saint Remacle, mais encore celle de saint Hadelin de Visé. « C'est à la fin du XIIIe siècle, ou au commencement du XIVe, et non, comme le pense M. Reusens, au siècle suivant, que doit se rapporter, selon notre auteur, l'évangéliaire de Tongres. »

Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies dominent comme orfèvres l'art de l'époque où nous sommes arrivés. Ce dernier se distingue par des rinceaux estampés et rapportés, dans lesquels M. Reusens reconnaît un art original et nouveau. M. M. pense que cet artiste s'est inspiré du siège épiscopal de Maximien (?), qui figure dans la sacristie de la cathédrale de Ravenne. La châsse de saint Remacle à Stavelot, exécutée en 1267, se rapproche de la fierte des grandes reliques d'Aix-la-Chapelle.

Rappelons avec regret le polyptyque de la Vraie Croix, enfoui dans les collections privées du juif Rothschild, qui l'a acquis des familles Snoy et Cornet de Grez, chef-d'œuvre de premier ordre.

Avec beaucoup d'autres (Descamps, Lemaistre-d'Antaing, Didron, Mgr Dehaisnes, le chanoine Didiot, le chanoine Huguet), M. M. se méprend (p. 115) sur le sens du mystérieux distique, tracé sous la statuette de saint Éleuthère, au frontispice de sa merveilleuse châsse. Tous ces érudits en ont, tour à tour, dans de savantes dissertations, donné des versions diverses et subtiles, basées sur des erreurs persistantes de lecture. Ayant eu la châsse entre les mains pour en faire faire la... toilette avant la réposition solennelle des reliques en 1889, je suis à même de certifier la nouvelle lecture qui suit :

✠ SIC . SATIS . EXPRESSE . TORNACUS . TOTA . QUOD . ESSE . DEBET . PONTIFICIS . NOV . REGIS . EPISCOPE . DICIS . PETE.

Ce n'est pas le lieu de revenir ici sur le sens très piquant (1) de ces deux vers, que j'ai expliqués ailleurs (2).

1. Cloquet, *Semaine religieuse de Tournai*, n° des 9 et 16 février 1889.

2. A la page 200 et en un autre passage encore, M. M. rappelle que chaque année une députation gantoise se rendait à Tournai, pour offrir à Notre Dame Flamande ou Notre Dame la Brune (?) un couvre-châsse ; or, selon lui, cet objet était un ouvrage de sculpture — sans doute un baldaquin. — Aurait-il quelque preuve à l'appui de cette version? A Tournai l'on a toujours cru qu'il s'agissait d'un parement brodé.

M. M. passe en revue la très riche collection de cénotaphes princiers que les tombiers belges exécutèrent au cours du moyen âge (1), et signale la série curieuse de fonts baptismaux dont l'écrivain de ces lignes a différentes fois entretenu les lecteurs de la *Revue* d'une manière détaillée, lorsqu'il s'est attaché à démontrer l'existence d'importants ateliers tournaisiens, qui ont fourni de fonts romans le Hainaut, la Flandre, le Nord de la France actuelle, et quelques localités de l'Angleterre.

Mais nous devons prendre congé de l'auteur, après l'avoir suivi jusqu'aux premières étapes de son long itinéraire. Il épuisera la superbe collection des joyaux de métal que le XIIIe siècle nous a laissés à défaut de riches sculptures en pierre, puis il abordera des époques plus riches en documents écrits. C'est par nombreuses centaines, qu'à partir du XIVe siècle, se présentent les noms d'artistes ; de beaucoup d'entr'eux les œuvres ont disparu, mais le nom appartient à l'histoire ; quantité d'œuvres anonymes sont intéressantes à enregistrer ; à mesure qu'on avance, les travaux apparaissent signés, et il s'agit, non seulement de ce que les artistes ont produit sur notre sol, mais encore de l'énorme contingent que Flamands et Wallons ont fourni au dehors et parfois au loin ; mais ici la moisson est tellement riche, les détails abondent tellement, qu'il faut déposer la plume.

Nous laisserons M. Marchal aborder la Renaissance, en scruter les causes, mentionner et décrire les produits des styles Hispano-Flamand et Italo-Flamand aux Pays-Bas. Il s'arrête longuement à Rubens et à son influence sur la sculpture. Puis il passe à l'époque classique ; il raconte la décadence des arts et leur affranchissement par Marie-Thérèse : il n'omet pas l'époque contemporaine, et mène son œuvre jusqu'à nos jours ; il fait l'historique des expositions, des prix de Rome, des Académies et termine par de très intéressantes biographies de ceux de nos artistes contemporains que la mort a introduits dans la période néo-historique.

En résumé, M. Marchal, en excellent patriote, a payé son tribut à la gloire de son pays.

L. C.

1. Feu le colonel Monnier a publié d'abondants détails sur les mausolées de l'abbaye de Cambron, nécropole de la noblesse du Hainaut, parmi lesquels se distinguait celui de Nicolas de Condé (1203), en marbre noir, enluminé d'or et de couleurs.

L'ART MODERNE. — LA RENAISSANCE. — FRANCE, ITALIE, ALLEMAGNE, PAYS-BAS, ESPAGNE. — Deuxième partie, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. — Choix de lectures sur l'*Histoire de l'Art*, par G. COUGNY. 2 vol. in-8°, 345 pages et 307 vignettes. Paris, Didot, 1895-96.

Ces deux volumes font partie d'une collection connue de nos lecteurs (1), utile entre toutes à ceux, étudiants ou érudits, qui veulent, par des lectures de choix, converser avec les maîtres sur l'histoire de l'Art envisagée dans ses grandes lignes.

C'est notre éminent ami, M. E. Müntz, qui se charge de définir la Renaissance; sur ce point la *Revue de l'Art chrétien* est en légère divergence avec lui, nous nous en sommes expliqués naguère (2). M. E. Gebhart explique pourquoi la Renaissance (classique) ne s'est pas produite en France. Taine et J. Burckhardt nous exposent les influences les plus favorables à la rénovation des arts en Italie. M. Gebhart scrute ses origines et remonte jusqu'au XIIIe siècle. Ch. Blanc l'étudie dans la sculpture et dans la peinture. M. Müntz nous présente les précurseurs, ses familiers, aidé de Ch. Perkins, de M. P. Mantz, de M. A. Gruger et de H. Delaborde. L'évolution de la Renaissance architecturale en Italie est exposée par P. Ramée; celle de la sculpture, par P. Mantz et J. Burckhardt, celle de la peinture, par C. Clément, F. Rio, G. Gruger, Th. Gautier, E. Plon, tous écrivains d'élite, on le voit.

C'est à feu L. Palustre qu'il revient naturellement de faire l'histoire de la Renaissance architecturale en France; quelques emprunts sont faits à Viollet-le-Duc, à E. Le Nail, à E. Fournier et à F. de Guilhermy. Nul mieux que M. Courajod ne pouvait nous initier à la question si neuve des parts respectives des sculpteurs français ou italiens de la Renaissance française. Emeric David nous fait connaître Jean Goujon; L. Delaborde, les Clouet, A. F. Didot, Jean Cousin, Anat. France, Bernard de Palissy, M. A. de Champeaux, le meuble. De belles pages de Taine, de Fromentin, de Th. Thoré sont consacrées aux Pays-Bas. C'est MM. Thansmy et G. Gruger, avec V. Hugo qui nous mènent en Allemagne. Gautier nous décrit l'Escurial.

L'art flamand du XVIIe siècle ouvre le second volume, avec une page de Taine sur l'école de Rubens; Fromentin analyse le *faire* du grand peintre; M. Max Rooses décrit la *Descente de croix;* Th. Gautier nous présente Rubens décorateur. M. Gruger s'occupe de Van Dyck, Ch. Blanc, de Teniers. Nous pénétrons en Hollande, guidés par Taine. W. Burger nous explique la *Ronde de Nuit* de Rembrandt, M. E. Dutuit nous montre le graveur qu'il y a dans ce peintre, dont Blanc synthétise le génie; suit une notice sur Ruysdael par Fromentin. L'art Espagnol et Vélasquez sont traités par L. Viardot et par E. Beulé; la décadence de la peinture italienne, par P. Mantz.

Nous arrivons au XVIIIe siècle et au style classique, défini par Sainte-Beuve. M. H. Lemonnier s'occupe de l'architecture avant Louis XIV. Les peintres, Poussin, Lesueur, Ch. Lonard, sont étudiés par MM. H. Bouchette, G. Gruger, E. Michel. — P. Albert caractérise en quelques lignes le siècle de Louis XIV; le Louvre et Versailles sont décrits par A. Babeaux et P. Bosq. MM. H. Jouin, L. Gonse, G. Gruger nous entretiennent de Coyzevox, de Pierre Puget et de Rigaud; M. Lechevallier Chevignard, de l'art décoratif (1).

Les de Goncourt nous initient aux mœurs de la Régence, qui eut pour peintre Watteau (scripsit P. Mantz). Sous Louis XV paraissent comme architecte Gabriel (V. Quatremère de Quincy), comme sculpteurs Bouchardon (V. P. J. Mariette) et Pigalle (A. Houssaye), comme peintre, Boucher (les Goncourt).

Nous arrivons à Louis XVI; P. Bosq décrit le Petit Trianon; Diderot esquisse l'art de Greuse; H. Thirion caractérise la sculpture de Clodion.

Pour l'époque contemporaine, voici un résumé du livre de M. L. Magne, naguère ici analysé, sur l'architecture du siècle (2). H. Delaborde expose la réforme de David, T. Gautier s'occupe d'Ingres et de Delacroix, M. Gonse se charge des sculpteurs, et M. L. de Fourcaud finit par une belle page sur Rude, et son chef-d'œuvre, que l'autre jour encore exaltait M. Courajod, dans le *Journal de l'Art.*

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1894, p. 290.
2. *Revue de l'Art chrétien*, année 1891, p. 1.

LES FONTS BAPTISMAUX EN BOIS FIGURÉS SUR LES HAUTES LISSES DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI, par M. P. SAINTENOY. Brochure, in-8°, 12 p., illustrée. Anvers, De Backer, 1896.

Les cuves baptismales en bois, formées de douves comme nos cuvelles domestiques, ont été tolérées par l'Église, à défaut de meilleure matière, et assez usitées autrefois, comme le prouve M. Saintenoy. Les textes étaient formels à cet égard, et l'on savait, par exemple, que c'est dans une cuve en bois que le pape saint Caius baptisa saint Clodius. Des fonts en bois figurent dans les bas-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 249.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1891, p. 337.

reliefs de la fameuse cuve d'airain de Saint-Barthélemy à Liége, et ailleurs encore, mais nulle part de pareils fonts ne sont aussi clairement indiqués que dans les belles hautelisses artésiennes (fin du XIVe s.) que conserve la cathédrale de Tournai et cela, concurremment avec des fonts cupoliformes. Déjà M. Saintenoy avait montré dans les fonts en pierre une réminiscence d'un récipient ligneux ; il apporte de nouveaux et intéressants arguments à sa thèse.

Ajoutons une remarque de détail : on constate que le gros cylindre qui sert de noyau et en même temps de support central aux fonts romans tournaisiens, sont systématiquement décorés de plusieurs anneaux ; ne faudrait-il pas y voir un souvenir des cercles de la primitive cuvelle ?

L. CLOQUET.

UNE STATUETTE DE SAINT FRANÇOIS DE PAUL, par Mgr X. Barbier de Montault, brochure.

Le R. P. Delacroix vient d'enrichir la *Société des Antiquaires de l'Ouest* d'une charmante statuette en bois polychrome poitevine dans laquelle Mgr X. B. de M. reconnaît St François de Paul, canonisé en 1519. Le Saint est nu-pieds sur une nue : sa robe est brune, couleur ancienne des Minimes, semée de fleurettes ; au-dessus est posé le scapulaire, très court ; la corde à nœuds le recouvre ; à gauche pend un chapelet. Sa main droite devait tenir un bâton ; l'autre portait sans doute le signe particulier à ce saint, savoir un médaillon portant le mot *charitas* dans une auréole flamboyante.

L. C.

Périodiques.

ARCHIVIO STORICO DELL' ARTE, Rome, 1895, 6e liv.

I. Frizzoni, *La Pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza* (p. 409-422). Scarpa était un médecin de l'Université de Pavie qui, au siècle dernier, forma, à sa villa de Motta, dans le Frioul, une galerie de tableaux, récemment vendue. Une pêche de nuit, au clair de lune, est signée K. M., initiales qui se réfèrent au peintre hollandais Klaas (pour Nicolaas) Molenaer.

II. Sant' Ambrogio, *Presuntiva recomposizione dei marmi minori e dei medaglioni di Carpiano nell' antica porta d'accesso al chiostro della Certosa di Pavia* (p. 423-434). Ces médaillons, enlevés à la façade de la Chartreuse de Pavie, se trouvent maintenant à l'église rurale de Carpiano.

III. Anselmi. *Le maioliche dei della Robbia, nella provincia di Pesaro-Urbino* (p. 435-448). Cette étude va de Luca à Mattia et de 1449 à 1534. Page 444 est décrit le retable de Rocca di Gradara, où est représenté « un saint évêque franciscain », que la phototypie me permet de nommer sûrement St Louis de Toulouse à son double attribut du costume de l'Ordre de St-François et des pontificaux.

IV. Carotti, *La gran pala del Foppa nell'oratorio di Santa Maria di Castello in Savona* (p. 449-465). Ce retable peint provient de l'ancienne cathedrale de Savone, à qui il fut donné en 1489 par le cardinal Julien de la Rovère, depuis pape Jules II, qui y est figuré. L'œuvre est signée du nom de Vincenzo Foppa, de Brescia : VICENCIVS PINXIT. Elle fut achevée par Louis Brea, de Nice, qui a mis sa signature sous St Jean l'évangéliste :

Ludovicus
Brea Niciēsis
pinxit hāc
partē 1490
die X augu
sti cōplecta.

X. B. DE M.

LE JOURNAL DE LA PEINTURE SUR VERRE.

Nous avons applaudi récemment à la fondation d'un syndicat des peintres-verriers (1). Quoi de plus heureux, que de voir restaurer ainsi ce que l'ancien ordre social avait de familial dans les rapports de confrère à confrère, de maître à apprenti ; et de fécond au point de vue des progrès techniques et des intérêts collectifs de l'art ? De pareilles institutions sont des bienfaits pour la Société ; elles tendent à cimenter l'union parmi les professionnels de même art et à faire tomber les barrières malheureusement élevées entre l'artisan et l'artiste, à réhabiliter le travail manuel, à remettre dans de meilleures voies la direction de l'art, à rendre de beaux jours à une branche déchue.

C'est de la même idée que paraît s'inspirer la création, sous la direction de M. Dupin, d'un organe de la corporation des verriers : le *Journal de la peinture sur verre*. Nous souhaitons la bienvenue à ce périodique, fondé sur le terrain pratique et professionnel, ce qui nous paraît être une condition de succès. On y développera sans doute des idées contradictoires, souvent fausses en matière d'esthétique, mais ordinairement saines et fécondes en matière professionnelle et technique ; à tout

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 350.

prendre il y aura tendance à l'amélioration d'un art plein d'avenir. Ne nous effrayons pas de quelques thèses énoncées, comme de voir M. Gsell partir en guerre contre les principes si bien établis par Viollet-le-Duc, et préconiser « *l'exécution modelée* » du vitrail. Par contre nous entendrons M. H. Conlier réclamer une plus saine critique, plus autorisée, émanant d'esprits compétents et non de ceux qu'il appelle fort bien « les parasites d'art ». — Le même écrivain s'en prend, avec assez de raison dans le fond, avec beaucoup de vivacité dans la forme, à M. Olivier Merson, qui dans son livre sur les vitraux (1), traite en effet d'une manière un peu leste les artistes verriers du moyen âge. Signalons encore un article de M. F. Gaudin sur l'emplacement des vitraux dans les expositions et des articles techniques très utiles.

L. C.

CONFÉRENCE D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DU DIOCÈSE DE MEAUX.

L'an dernier la conférence a fait une excursion à la Ferté-sous-Jouarre. Visite de l'église de Chamigny, qui possède une crypte gothique, restaurée par les soins de M. Selmersheim. On s'étonne de l'emploi de gradins aux seuils des fenêtres ; l'ameublement pseudo-roman de l'église n'est loué qu'avec réserve, notamment l'*exposition* à demeure et à deux étages. La croix du cimetière rappelle celle de Jouarre.

A Jouarre, on remarque le singulier appareil décoratif qui garnit la paroi occidentale à l'intérieur et les remarquables cénotaphes de cet hypogée, ainsi que la statue funéraire dite de sainte Osanne, cette digne sœur des meilleures statues de Reims. Une longue station dans l'église paroissiale complète l'excursion. On y admire les châsses de sainte Jule et de saint Potentien, des fragments de vitraux de la dernière époque gothique et des morceaux de sculpture ancienne.

Cette jeune *conférence* entre d'emblée, on le voit, dans une voie active et pratique, qui ne peut manquer d'être féconde ; puisse son succès encourager des imitateurs.

Le *Bulletin* contient une notice de N.-D. du Chêne ou de Preuilly, la description d'un corporalier du XVIe siecle et divers articles intéressants.

REVUE ANGLO-ROMAINE.

Cette revue récemment fondée à Paris (2), se propose de travailler à l'œuvre d'union qui s'accomplit dans la société chrétienne et en particulier à l'union de l'Église anglicane avec l'Église catholique, apostolique et romaine. Au service de cette idée se dévouent des théologiens et des savants : on pourrait presque dire que les artistes chrétiens sont leurs collaborateurs naturels. L'art a entouré le culte catholique d'un prestige immense ; à mesure que l'hérésie s'est éloignée de la foi primitive, la splendeur du temple en a souffert jusqu'à se voiler entièrement et à faire place à cette froide nudité de certaines églises calvinistes, qui, de sanctuaires divins, sont devenues de banals auditoires. Cependant là où le protestantisme a le mieux gardé le dépôt de la foi, en Angleterre notamment, il est parfois revenu par une pente naturelle à restaurer la liturgie ancienne avec son aspect profondément artistique et une forme extérieure de plus en plus conforme aux traditions catholiques ; de telle manière, que l'art, on peut le dire, a depuis longtemps contribué au but magnifique que, sous les auspices de S. S. Léon XIII, de grands chrétiens des deux églises se proposent aujourd'hui.

On ne s'étonnera donc pas que nous saluions ici l'œuvre placée sous la direction de M. l'abbé Portal ; de notre côté nous voyons sans étonnement, et avec plaisir, la *Revue anglo-romaine* publier dès son second numéro un très intéressant article d'art, dû à une de nos meilleures connaissances, M. M. Gaïda. A propos des peintures de la cathédrale de Cahors, auxquelles cet artiste érudit a attaché son nom, M. Gaïda envisage à un point de vue élevé le rôle de l'art religieux. Nous lui emprunterons quelques lignes intéressantes au sujet de la restauration des peintures murales anciennes.

La Peinture au Moyen Age.

..... Pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, la réaction contre l'art dit gothique avait atteint son apogée. On était arrivé à un terrible exclusivisme en matière de peinture surtout, la paroi nue était préférée à des expressions esthétiques auxquelles on n'était plus sensible, et qui paraissaient barbares. Sous prétexte de propreté, — sans plus de procédure la cause était ainsi jugée, — le badigeon banal était impitoyablement passé sur les peintures anciennes ; ne les goûtant plus, il était plus facile de les supprimer que de chercher à les comprendre.

Même en constatant la scission qui s'était faite entre l'idéal ancien et le nouveau, on se demande par quelle aberration intellectuelle, et même sentimentale, l'unité blanche par trop simple, par trop facile, par trop vide, a pu être préférée à l'aspect d'anciennes peintures. En dehors de leur signification, en la supposant incomprise, celles-ci sont évidemment plus agréables à l'œil par la variété de leurs tons, cet amusement oculaire, sorte d'intérêt instinctif qu'offrent de simples marbrures. Mais la facilité et le nombre sont les vertus propres de ces sortes

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 330.
2. Paris, rue Cassette, 17. Directeur l'abbé F. Portal.

de pratiques à la portée de tous comme compréhension et comme exécution, et elles possèdent par là une force immense dont l'infériorité favorise la tyrannie. Les peintures de la cathédrale furent donc couvertes de badigeon.....

Il n'est pas inutile d'ouvrir ici une parenthèse qui nous permettra une explication du terme « conservation » relativement à celui de « restauration » plus généralement employé, autrefois, en cas semblable.

Le mouvement archéologique qui a produit une véritable renaissance de notre art national si improprement appelé gothique, a été servi dès son commencement par des hommes de haute valeur. Il se créa alors une école gothique et, mal inévitable, des formules. En peinture, on a été souvent porté à considérer un certain maniérisme caractéristique d'une époque, pour la représentation exclusive et complète de cette époque ; souvent la grimace a été prise pour l'expression normale, parce qu'on avait plus particulièrement étudié les verrières, dans la technique desquelles l'exagération a été une nécessité. Or, quand est venue la fièvre des restaurations, qui a été la conséquence de la juste appréciation de nos richesses en art du moyen âge, dans un zèle peu raisonné, on n'a pas hésité à détruire des vestiges qui auraient pu être conservés. Après en avoir pris un calque avec indication des tons — relevé trop sommaire — on se croyait assuré de pouvoir les reproduire puisqu'on en possédait la formule. La réfection faite était généralement louée, les points de comparaison n'existant plus, le morceau neuf était jugé parfait. Bien des restaurations ont été ainsi comprises.

Cependant, à mesure qu'on a été à même d'étudier plus profondément les peintures anciennes, on s'est aperçu qu'à travers un mode général, celui de leur temps, les artistes y ont montré leur personnalité, de valeur plus ou moins grande, comme on peut le présumer. On y a vu, pour un même temps la pratique de plusieurs techniques et on y a constaté le courant esthétique qu'elles ont suivi. Ces constatations ont établi ici encore la loi commune de l'évolution, et banni la formule.

En conséquence la manière de procéder à l'égard des restaurations a été changée. Aujourd'hui, lorsqu'on découvre un de ces restes de l'art ancien, témoin authentique d'une manière d'être disparue, fragment d'histoire de la civilisation plus authentique que toutes les histoires écrites, si la conservation est résolue, en application d'un principe dont la logique aurait dû s'imposer plus tôt, rien n'est détruit et on se livre à une suite d'opérations demandant du savoir et de la conscience pour être menées à bien.

Généralement, l'ancienne peinture a été trouvée sous le badigeon. Celui-ci enlevé, il faut faire disparaître la teinte grise qui la voile et rendre appréciables à l'œil des anciens vestiges et comme traits, et comme coloration. On n'arrive aux réfections véritables qu'avec la plus extrême prudence. Dans les parties irrémédiablement détruites, à seule fin de ne pas nuire à l'intelligence du sujet représenté et à l'unité d'aspect, l'artiste doit suppléer ce qui manque.

Ainsi a-t-on été conduit à l'emploi du terme de « conservation », le sens de celui de « restauration » ayant été oblitéré par une pratique défectueuse ».

DER KATHOLIK, t. XIII, n° I.

C'est, paraît-il, par suite d'une méprise, que le chef-d'œuvre de Raphaël, à la *chambre de la signature* du Vatican, est connu sous ce titre : *La dispute du Saint-Sacrement.* Il ne s'agit dans le tableau de rien qui ressemble à une controverse, comme le fait croire généralement une appellation qui remonte à Vasari.

On se trompe également, en général, dans le commentaire du sujet. Pour la plupart des critiques, la pensée fondamentale de l'artiste aurait été d'opposer l'Église militante à l'Église triomphante. Remarquant que la Sainte Eucharistie repose sur l'autel placé au centre, le Dr F. Schneider, notre collaborateur, relie les deux parties et n'y voit qu'un seul tout.

Il fait ressortir, qu'à côté de l'influence des humanistes, Raphaël a dû subir, et d'une manière prépondérante, celle des Dominicains et du thomisme, qui, alors encore, régnait sur la philosophie. L'Eucharistie est ici l'abrégé des mystères de la foi chrétienne, et en même temps le lien qui rattache l'Église terrestre avec l'Église céleste.

Telle est l'idée que développe l'auteur de cette intéressante suite d'articles, et il remarque en outre que l'ordonnance du tableau de Raphaël est analogue à celle des retables flamands, tel que celui de Van Eyck à Gand.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Allard (P.). — L'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE A ROME. LA MAISON DES MARTYRS. — In-8°, Paris, imp. Soye.

Amélineau (T.). — MONUMENTS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE L'ÉGYPTE CHRÉTIENNE, AUX IVe, Ve, VIe ET VIIe SIÈCLES. (Mémoires publiés par les membres de la mission archéologique française au Caire, sous la direction de M. H. Bouriant, t. IV, fascicule 2). — In-4°, Paris, Leroux.

Ansault (L'abbé). — LA CROIX AVANT JÉSUS-CHRIST, d'après les monuments de l'antiquité. — In-4°, 400 gravures. Paris, Retaux et fils.

Badel (Émile). — LE MUSÉE DE SAINT-NICOLAS-DU-PORT. — In-8°, avec grav. Nancy, Crépin-Leblond.

* **Barbier de Montault** (Mgr X.). — UNE STATUETTE DE SAINT-FRANÇOIS DE PAUL. — Brochure.

Basset (B.). — LES EMPREINTES MERVEILLEUSES. (*Revue des traditions populaires*, septembre-octobre 1895).

* **Baye** (Le baron de). — L'ŒUVRE DE VICTOR VASNETZOFF DEVANT L'ÉCOLE MODERNE DE PEINTURE EN RUSSIE. — In-8° de 35 pages, orné de 18 planches en phototypie. Reims, imprimerie de l'Académie.

Bobard (L.). — ÉTUDE SUR LES ÉGLISES DE LA FERTÉ SOUS JOUARRE (SEINE-ET-MARNE). — In-8°, II-143 pp. et grav. Meaux, Poulailler.

Bournand (F.). — LA SAINTE VIERGE DANS LES ARTS. — In-4°, 344 pp., grav. Paris, Tolra. Prix : 10 fr.

* **Cougny** (G.). — L'ART MODERNE. — LA RENAISSANCE. — FRANCE, ITALIE, ALLEMAGNE, PAYS-BAS, ESPAGNE. — Deuxième partie, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. — Choix de lectures sur l'*Histoire de l'Art*. — 2 vol. in-8°, 345 pp. et 307 vignettes. Paris, Didot.

DALLES TUMULAIRES ET PIERRES TOMBALES DU DÉPARTEMENT D'EURE-ET-LOIR. — In-4°, grav. Chartres, Garnier.

Farcy (L. de). — LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS. — (*Notes d'Art et d'Archéologie*, sept.-oct., 1895.)

Le même. — LA BRODERIE, DU XIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS. — In-fol. de 180 phototypies. Angers, Belhomme. Prix : 100 fr.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Gazette des Beaux-Arts, 2e semestre, 1895.

Yriarte (Charles). ISABELLE D'ESTE ET LES ARTISTES DE SON TEMPS. — **Buisson** (Jules). JEAN-BAPTISTE TIEPOLO ET DOMINIQUE TIEPOLO. — **Schefer** (Charles). NOTE SUR UN TABLEAU DU LOUVRE, NAGUÈRE ATTRIBUÉ A GENTILE BELLINI. — **Pigeon** (Amédée). UN VITRAIL DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS, REPRÉSENTANT LA VIE DE SAINT MARTIN DE TOURS. — **Prost** (B.). LES ARTS A LA COUR DU DUC DE BERRY. — **Maulde la Clavière** (R. de). JEAN PERREAL, DIT JEAN DE PARIS. — **Marcel** (Raymond). LA SCULPTURE FLORENTINE, AU XVe SIÈCLE, JACOPO DELLA QUERCIA. — **Müntz** (Eug.). L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS EN FRANCE. LE SIÈCLE DE LOUIS XIV. — **Molinier** (Em.). UN GROUPE EN IVOIRE DU MUSÉE DU LOUVRE, LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. — A. R. LA MADONA DE CASTELFRANCO. — **Bertraux** (E.). LES ORIGINES FRANÇAISES DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE EN ITALIE.

Hannejo, Molins (L.). et **Laurent** (A.). — NOTES SUR UNE BASILIQUE CHRÉTIENNE, DÉCOUVERTE A HADJEB-EL-AÏOUN (Tunisie). — In-8°. Paris, Imp. Nationale.

Héron de Villefosse. — LE TRÉSOR D'ARGENTERIE DE BOSCO REALE. — In-8°, 2 planches. Paris, Imp. Nationale.

* **Lafenestre** (G.). et **Richtenberger** (E.). — LA PEINTURE EN EUROPE, LE LOUVRE, FLORENCE, LA BELGIQUE. — 3 vol. in-8°. Paris, May et Motteroz, 1895.

* **Méloizes** (Albert des). — LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES, postérieurs au XIIIe siècle, Fasc. VII. — In-f°. Lille et Paris, Soc. Saint-Augustin.

Michaut (G.). — NOTICE SUR CLAUDE CHARLES, PEINTRE DU DUC LÉOPOLD, HÉRAUT D'ARMES DE LORRAINE. — In-8°, avec portraits. Nancy, Crépin-Leblond.

Müntz (E.). — LES COLLECTIONS DE COSME Ier DE MÉDICIS (1574). (Nouvelles Recherches.) — In-8°. Paris, Leroux.

Le même. — LES COLLECTIONS D'ANTIQUES FORMÉES PAR LES MÉDICIS AU XVIe SIÈCLE. — In-4°. Paris, Klincksieck.

Molinier (Émile). — LE TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE COIRE. — In-f°, avec grav. et 28 pl. Paris, Lib. centr. des Beaux-Arts.

Molmenti (P.). — CARPACCIO, SON TEMPS ET SON ŒUVRE. — In-8°, 2 planches photogr. Paris, Welter.

Pératé (André). — JEAN-BAPTISTE DE ROSSI. — In-8°, Nogent-le-Rotrou, Daupeley.

Perrault-Dabot (A.). — UN PORTRAIT DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE, dans le *Bulletin du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1894.

Picardat (L'abbé G.). — L'ÉGLISE ABBATIALE DE PREUILLY-SUR-CLAISE. — In-8° de 416 pp. Preuilly, chez l'auteur.

Reinach (Salomon). — ÉPONA, LA DÉESSE GAULOISE DES CHEVAUX. — In-8°, 75 grav. Paris, Leroux.

RÉUNION DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS A L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS, DU 16 AU 20 AVRIL 1895, 19e SESSION. — In-8°, avec 44 planches. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Revillion (Ch). — RECHERCHES SUR MEMLINC ET SUR LES PEINTURES DE L'ABBAYE DE SAINT-BERTIN QUI LUI SONT ATTRIBUÉES. — In-8°. Saint-Omer, Homont.

Rolland (Romain). — CUR ARS PICTURÆ APUD ITALOS XVI SÆCULI DECIDERIT (Thèse). — In-8°. Paris, Thorin.

Rondot (N.). — LES GRAVEURS SUR BOIS ET LES IMPRIMEURS A LYON AU XVe SIÈCLE, dans la *Revue du Lyonnais*, septembre 1895.

Rouyer (J.). — L'ŒUVRE DU MÉDAILLEUR NICOLAS BRIOT EN CE QUI CONCERNE LES JETONS. — In-8°, 243 p. Nancy, Wiener.

* **Schlumberger** (G.) — MÉLANGES D'ARCHÉOLOGIE BYZANTINE. — In-8°, 1re série, accompagnée de vignettes et de 16 planches. Paris, Leroux.

Sébillot (Paul). — LÉGENDES ET CURIOSITÉS DES MÉTIERS. — In-4°. 220 grav. Paris, Flammarion.

Thiollier. — LES DÉBRIS DU TOMBEAU DE SAINT-LAZARE A AUTUN, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1894.

Tour (H. de la). — JEAN DE CANDIDA, MÉDAILLEUR, SCULPTEUR, DIPLOMATE, HISTORIEN. — In-8°, 6 pl. Paris, Rollin et Feuardent.

Yriarte (Ch.). — JOURNAL D'UN SCULPTEUR FLORENTIN AU XVe SIÈCLE; livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo, dit Masaccio (manuscrits conservés à la bibliothèque de Prato et à la Magliabecchiana de Florence). — In-4°, 100 pp., 47 grav. Paris, Rothschild. Prix : 30 fr.

Allemagne.

Bach (Max.). — NOTES SUR QUELQUES MEMBRES DE LA FAMILLE SCHONGAUER, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVIIIe vol. 4e fasc. 1895.

Baur (Charlotte). — DIE BRIXNER MALERSCHULE DES XV JAHRHUNDERTS. — In-8°, 13 pp. Bozen, Auer. Prix : 1 fr.

Beissel (Steph.), S. J. — DER HL. BERNWARD VON HILDESHEIM ALS KUNSTLER UND FORDERER DER DEUTSCHEN KUNST. — In-4°, VIII-74 p. et pl. Hildesheim. A. Lax. Prix : fr. 14.

Brun (Karl). — COMMENTAIRES SUR LES FRESQUES DE MICHEL-ANGE A LA CHAPELLE SIXTINE, dans *Christliches Kunstblatt*, n° 10, 1895.

Creizenach (Wilhelm). — GESCHICHTE DES NEUEREN DRAMAS. — In-8°, XV-586 pp. Halle, Niemeyer.

Croemer (O.). — L'ADORATION DES MAGES DU SARCOPHAGE DE SAINT CELSE A MILAN (IVe siècle), dans *Christliches Kunstblatt*, décembre 1895.

Effmann (W.). — TABLETTES DE BOIS POUR LES AFFICHES INDIQUANT LES OFFICES DE LA CATHÉDRALE DE COUÉ (XIIe-XIIIe siècle), dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, VIIIe année, 8e liv., 1895.

Franz (A.). — PIERRES TOMBALES DES SEIGNEURS DE DAUBRAWITZ, AU COUVENT DES CAPUCINS DE TREBITSCH (Moravie), dans *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, t. XXI, 4e fascicule.

Le même. — SUR LA CROIX PRIMITIVE VOLÉE A L'ÉGLISE DE SAINT-FÉLIX, A NOLE, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, VIIIe année, 6e liv. 1895.

Fleischer (Oskar). — NEUMEN-STUDIEN. ABHANDLUNGEN UBER MITTELALTERLICHE GESANGS-TONSCHRIFTEN. — In-4°. Leipzig, Fleischer.

* **Firmenich-Richartz** (Ed.). — GUILLAUME DE HERLE ET HERMAN WINRICH DE WESEL : Étude pour servir à l'histoire de l'ancienne école de peinture de Cologne. — In-4°, 83 pp. avec 4 grav. et 4 phototypies. Schwann, Dusseldorf. Prix : 5 frs.

Le même. — LES PRIMITIFS DE L'ÉCOLE COLONAISE, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, VIIIe année, 8e livr., 1895.

Grössler (Herm.) und **Brinkmann** (Ad.). — BESCHREIBENDE DARSTELLUNG DER ALTEREN BAU- UND KUNSTDENKMALER DER PROV. SACKSEN UND ANGRENZENDER GEBIETE. XIX. — In-8°, LVI-460 pp. et 269 fig. Der Mansfelder Seekreis Halle, O. Hendel. Prix : fr. 15,60.

Hansen (Max.). — DER KUNST-GLAS-AETZER. VORLAGENWERK VON VERZIERTEN SCHEIBEN, FIRMENSCHIDERN, ETC., FUR GLASAETZEREI, MALEREI, SANDBLASWERKE. — In-4°, 32 pp. 1re série. Düsseldorf, F. Wolfrum. Prix : fr. 12,50.

Heise (L.-B.). — DIE BAU- UND KUNSTDENKMALER DER PROV. WESTPREUSSEN. X. DER KREIS LOBAU. — In-4°, VIII-X-116 pp. et 61 fig. Dantzig, Th. Berthling. Prix : fr. 8,40.

Kirpichnikoff. — MINIATURES BYZANTINES DU MANUSCRIT DES HOMÉLIES DE LA VIERGE, dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1894. 109 pp.

Knackfuss (H.). — KÜNSTLER MONOGRAPHIEN. — III : REMBRANDT. — IV : MICHEL-ANGELO. — In-8°. Leipzig, Velhagen und Klasing.

Kohte (Jul.). — VERZEICHNIS DER KUNSTDENKMALER DER PROVINZ POZEN. III. DIE LANDKREISE DES REG.-BEZ. POSEN. 1. DIE KREISE POSEN OST, UND WEST, OBORNIK, SAMTER, GZATZ UND NEUTOMISCHEL. — In-8°, 76 p. et 60 fig. Berlin, Springer. Prix : fr. 2,50.

Kraus (F.). — Le maître-autel de la Cathédrale de Gratz, 1730, dans *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, t. XXI, 4e fascicule.

Leistle (David). — Les sciences et les arts au monastère de Saint-Magnus a Fussen. — I. Dans *Studien und Mittheilungen aus dem benedictiner und Cistercienser Orden*, n° 3, 1895.

Röhricht (A.-C.). — Addition a la géographie de la Terre Sainte a l'époque des Croisades, dans *Deutsches Palaestina Verein*, vol. XVIII, fasc. II.

Rückwardt (Herm.).— Samlung von Kirchenbauten, Kanzeln, etc., sowie Grabdenkmalern. Photographische Orig.-Aufnamen nach der Natur in Lichtdr. — In-fol., 60 pl. Berlin, H. Rückwardt. Prix : fr. 72,00.

Rup (Jud.). — Marie, Marthe et Lazare dans la France méridionale, dans *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner und Cistercienser-Orden*, n° 9, 1895.

Saint-Beissel (Le P.).— Le reliquaire de saint Oswald, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, VIIIe année, 10e fascicule.

Scheibler (L.) et Aldenhoven (C.). — Publikationen des Gesellschaft fur rheinische Geschichtskunde XIII. Geschichte der Kolner Malerschule. — In-fol., 32 p. et 32 pl. Lübeck, Nörhing. Prix : fr. 48.

Schnittger (D.). — La Cathédrale de Schleswig (XIIe siècle), dans *Christliches Kunstblatt*, n° 10, 1895.

Schultze (V.). — Archaeologie der Altchristlichen Kunst. — In-8°, de 380 p. 120 gr. Munich, Beek.

Springer (Ant.). — Handbuch der Kunstgeschichte 4. Auflage der Grundzuge der Kunstgeschichte. I. — In-8°, VIII-242 pp. et 359 fig. Leipzig, Seemann. Prix : fr. 5,35.

Staub (F.). — Inscriptions de cloches dans diverses provinces d'Autriche, dans *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, t. XXI, 4e fascicule.

Angleterre.

Cartwright (Mme Julia). — Raphael a Rome, dans *Portofolio* n° 20, Seeley et C°, 1895.

Stokes (Margaret). — Notes on the cross of Cong (XIIe siècle). — In-4°. Printed for private circulation only.

Amérique.

Diehl (C.). — L'art byzantin dans l'Italie méridionale, dans *American journal of archeology and of the history of the fine arts*, t. X, 1895, n° 1.

Autriche-Hongrie.

Deininger (J. W.). — Kunstschatze aus Tirol. I. Malerische Innenräume. Heliogravuren nach photogr. Aufnahmen von Otto Schmidt in Wien. — In-fol., 8 pp. et 30 pl. Wien, A. Schroll und Co. Prix : fr. 48.

Meyer (G.-A.). — Le sarcophage en argent de Saint-Simon a Zara. — 64 pp. 29 gr. 14 pl. in-4°. Budapest, Académie.

* Neuwirth (Dr J.). — Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. I. Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. — In-fol., 113 pp. et 50 pl. Prag, Calve. Prix : fr. 82.

Ranzoni (Emerich). — Das Schone und die bildenden Kunste.— In-8°, VI-472 pp. Wien, Hartleben. Prix : 8 fr. 75.

Strassny (R.). — Wappenzeichnungen Hans Baldung Grien's in Koburg. — In-8° mit 16 Tafeln in autotypie 64 Seiten. Wien. C. Gerold's Sohn.

Italie.

* Grisar (R. P. H.). — Un prétendu trésor sacré des premiers siècles. Le *Tesoro sacro* du chev. Giancarlo Rossi à Rome. — *Étude archéologique, trad. de l'allemand*, de J. Vetter. — In-4° avec 2 pl. et grav. Rome, Spithöver.

Il Castello di Malpaga e le sue pitture. — Gr. in-8°, avec 25 phototypies. Milan, Calzolari et Ferrario.

Lanciani (R.) — Le Panorama de Rome, dessiné par Antoine Van den Wyngaerde, vers 1560. — (*Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 23e année, fascic. II, 1895.)

Le même. — Le pitturae antiquae cryptarum romanarum dans *Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, juillet-septembre 1895.

Lucchini (L.). — Il duomo di Cremona : annali della sua fabbrica dedotti da documenti inediti. — In-8°, Mantova, G. Mondovi.

Maestre (Vincenzo). — Di alcune costruzioni mediaevali dell'Appenino Modenese. Cerici monografici ; Trebbio, Rocca S. Marco, Renno. — In-4°. Modene.

Rubbiani (A.). — Une œuvre ignorée de Vincenzo Onofri (1506) dans *Archivio storico dell'Arte*, juillet, août, 1895.

Rubbiani (Alf.).— Primitiva dipintura murale nella chiesa di s. Francesco in Bologna, sec. XIII-XIV : relazione intorno ad un saggio di dipintura dell' abside in detta chiesa. — In-4°, 37 p. et fig. Bologna, Zanichelli.

Grèce.

Mellet (G.). — Quelques représentations byzantines de la Salutation Angélique, dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1894, p. 452.

Russie.

Kiedine. — La mosaique de l'église de Saint-Jean l'Évangéliste a Ravenne, dans la *Revue Byzantine russe*, t. II, 3me livr.

Belgique.

Cloquet (L.) — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Vol. in-8°, 130 grav. 8 chromolith. Bruges, Soc. Saint-Augustin.

Prix : fr. 10,00.

Édition de luxe. Prix : fr. 15,00.

Le même. — Essai sur les principes du Beau en architecture. — Broch. in-8°. Prix : 1 fr. 50.

Le même. — Les Maisons anciennes en Belgique. — In-4°, illustré (1).

Le même. — Tracts artistiques. — I. L'art monumental des Égyptiens et des Assyriens. — II. L'art mon. des Indous et des Perses. — III. L'art mon. des Grecs. — IV. L'art monumental des Étrusques et des Romains. — In-4° de 100 pp. environ chacun. Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie.

Destrée (Olivier-Georges). — Les préraphaélites : *notes sur l'Art décoratif et la peinture en Angleterre.* — In-8°, Bruxelles, Dietrich et Cie.

Lampe (Louis). — Signatures et monogrammes des peintures de toutes les écoles. — In-8°, Bruxelles, Alf. Castaigne.

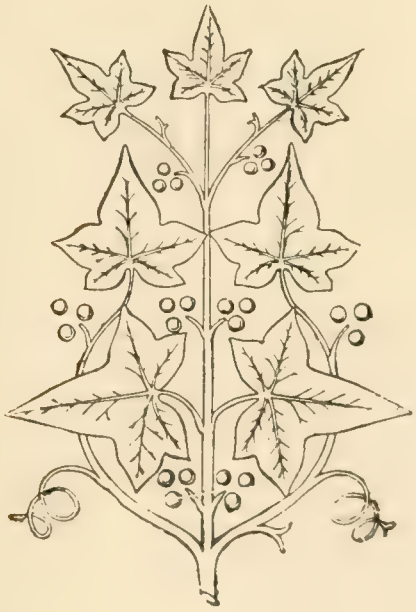
* **Marchal** (Le chev. Edm.). — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfévrerie belge. — Grand in-8° de 800 pp. illustré d'une chromolith. et de plusieurs phototypies. Bruxelles, Hayez.

Musée royal d'Anvers. — Album in-4°, avec reprod. en photogravure de 151 tableaux. Bruxelles, J. Lebègue et Cie.

Musée royal de Bruxelles. — Album in-4°, avec reprod. en photogravure de 231 tableaux. Bruxelles, J. Lebègue et Cie.

* **Saintenoy** (P.). — Les fonts baptismaux en bois figurés sur les hautes lisses de la cathédrale de Tournai. — Brochure, in-8°, 12 pp., illustrée. Anvers, De Backer, 1896.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue*.



Chronique. SOMMAIRE. LE DÉSASTRE DU MUSÉE DE LILLE. — SYNDICATS ARTISTIQUES. — POLYCHROMIE. — DÉCOUVERTES : La prétendue héroïne Perrinaïc ; Peintures murales à Rouen ; Pierres tombales à Évreux. — NOUVELLES. — CONGRÈS. — NÉCROLOGIE : M. Émile Boeswilwald.

Le désastre du Musée de Lille.

LES vrais sanctuaires des arts, de nos jours, aux yeux du public, ce sont les *Musées ;* or, les Musées sont, ou bien des nécropoles où l'on collectionne à l'état d'épaves dépareillées les produits de l'art ancien, ou bien des magasins où l'on accumule des œuvres modernes dénuées de destination sérieuse. A bien prendre les choses, on devrait considérer comme une infortune pour une œuvre d'art, d'aboutir à un musée : c'est, presque passer à l'état mort d'objet hors d'usage, ou à l'état de spécimen et d'échantillon. Mais telle est la tournure des esprits, que les peintres et les sculpteurs ne rêvent meilleur sort, que de voir entrer leurs ouvrages dans les galeries publiques.

En ce qui concerne les œuvres anciennes on affecte de les plaindre, si elles restent dans leur place primitive et prédestinée, pour servir à un but positif et immédiat ; et l'on croit avoir opéré une œuvre de salut, quand on a décidé l'Etat à acquérir un objet artistique, qui était placé dans son milieu naturel, pour le faire entrer dans ces cimetières de l'art. C'est ainsi que certaine Madone superbe est descendue de la niche qu'elle occupait à Dijon, pour prendre le chemin de Paris ; que l'aiglier en cuivre battu, de l'église Saint-Nicolas à Tournai, a passé du chœur paroissial dans les collections du Louvre ; que la belle pyxide de l'église d'Ittre, a été acquise pour le Musée de Bruxelles ; que les Belges ont laissé sortir de leur pays un superbe calvaire, qui se dressait naguère à un carrefour de Nivelles en Brabant, etc.

Les églises surtout, qui ont été d'incomparables réservoirs et de séculaires custodes, relativement sûres, de richesses artistiques, l'asile presque sacré de tant de chefs-d'œuvre, les églises sont dénoncées par des esprits prévenus comme des lieux mal gardés, où les joyaux artistiques sont perdus pour l'étude et exposés au vandalisme. Et ce sont les musées, que de toute part on prétend enrichir à leurs dépens.

Eh bien, il y aurait beaucoup à dire contre ces tendances ; mais, pour en faire justice, voici un fait plus éloquent que des volumes : c'est le malheur arrivé aux précieuses collections du musée de peinture à Lille, qui eut un grand retentissement en France et à l'étranger. Nous en trouvons d'intéressants détails consignés dans la toute récente brochure de M. H. Pluchart, ancien conservateur du musée Wicar, et ancien conservateur adjoint des musées de Lille.

On sait que la municipalité de cette ville importante, dominée par des considérations électorales, a laissé, au cours de plusieurs années, dépérir sous ses yeux des chefs-d'œuvre dans un musée aussi infect que somptueux, qu'on a fini par devoir fermer, malheureusement trop tard. Si pareil scandale s'était produit dans une des églises de France, on serait sans doute occupé en ce moment de déposséder toutes les autres de leurs droits légitimes de propriété sur leur mobilier artistique.

Le palais des Beaux-Arts de Lille a été élevé par deux architectes parisiens, à la suite d'un concours ouvert en 1884, dont le programme avait été dressé sans prendre l'avis des commissions des musées ; ce palais coûta la bagatelle de quatre millions et demi. Tout le monde connaît la collection de Wicar, une des plus riches du monde. Dès sa première année de séjour dans ce lieu malsain, elle était gravement atteinte par l'humidité. Des démêlés qui surgirent alors entre l'administration municipale et les conservateurs, nous ne retiendrons qu'une chose, c'est l'incurie que peuvent parfois montrer, dans ces questions capitales, les pouvoirs publics, qu'on aime à considérer comme impeccables et infaillibles.

Tous les efforts des citoyens dévoués à la conservation du patrimoine artistique de la ville, n'ont rien pu, pour conjurer les désastres dus à l'insouciance des autorités. Dès le 15 novembre 1892, M. Pluchart signalait que les cartons des grands maîtres étaient en danger, que les dessins se gondolaient, se piquaient, que des œuvres de Jules Romain étaient moisies. Dès cet hiver, certains tableaux de prix étaient à leur dernière période de souffrance. La presse s'émut. La Commission des musées réclama d'urgentes mesures de sauvetage. La municipalité répondit d'abord par le silence et ensuite par une fin de non-recevoir.

Les défauts de ce musée, plus fastueux que pratique, étaient des plus graves. L'architecte avait prévu l'installation d'un chauffage central, mais il avait tout simplement perdu de vue la question de la ventilation ; l'air admis était puisé dans des caves humides. Le système de chauffage adopté est insolite pour un musée : c'est le chauffage Anceau, par la vapeur. De monstrueuses galeries, de hauteur invraisemblable, étaient

éclairées par des verrières de cathédrale mal fermées à l'humidité et n'offraient qu'une insuffisante surface murale utile, etc.

Or, trois ans après que ces causes de dégât étaient reconnues, en novembre 1895, on n'y avait pas même remédié. On refusa le transfert, qui s'imposait inévitablement, des collections dans un local sec. Les dessins précieux des maîtres, après avoir été séchés et mis sous presse, se gondolent de nouveau. Les conservateurs MM. Herlin, Faure et Pluchart, plus tard M. Agache, démissionnent et sont remplacés par M. Ozenfant.

En 1894, on est obligé de fermer le musée Wicar, qui, 18 mois après, n'est pas encore réouvert. Le 11 février dernier, MM. Roujon et Roger Marx; MM. Daumet, Vaudremer, Lisch et Moyaux, tout l'état-major artistique et technique, on le voit, ont procédé à une enquête et sont repartis pour Paris après deux jours d'études. Nous sommes singulièrement curieux de connaître le résultat de leur consultation.

L. C.

Syndicats artistiques.

NOUS avons applaudi récemment à la fondation d'un syndicat de peintres-verriers (1). Quoi de plus heureux, que de voir restaurer ainsi ce que l'ancien ordre social avait de fraternel dans les rapports de confrère à confrère ou de maître à apprenti; et de fécond au point de vue des progrès techniques et des intérêts de l'art? De pareilles institutions sont des bienfaits pour la société; elles tendent à cimenter l'union parmi les professionnels du même art, à faire tomber les barrières malheureusement élevées entre l'artisan et l'artiste, à réhabiliter le travail manuel, à remettre dans de meilleures voies l'œuvre purement artistique; à ramener de beaux jours à une branche artistique tombée bien bas, comme l'est la peinture sur verre.

C'est de la même idée que s'inspire, pensons-nous, la création d'un organe de la corporation des verriers : le *Journal de la peinture sur verre*, sous la direction de M. Dupin. Nous souhaitons la bienvenue à ce journal, qui paraît réunir toutes les conditions de succès, et celle-là surtout, d'être fondé sur le terrain pratique et professionnel: c'est la formule de l'avenir !

Nous devons nous attendre à y voir se développer les idées les plus diverses; en matière esthétique, elles seront souvent fausses peut-être; en matière professionnelle, elles seront généralement saines et fécondes; à tout prendre il y aura tendance vers l'amélioration graduelle d'un art qui a tant d'avenir.

De plus en plus la conception de l'idée artistique et l'exécution matérielle sont appelées à s'unir et se confondre; la critique se modifiera aussi, émanera davantage de juges compétents, et échappera à ce que M. Coulier appelle les parasites d'art; l'art relèvera davantage de ses pairs et reprendra son indépendance.

Ne nous effrayons pas de quelques tendances erronées : c'est en vain que M. Gsell part en guerre contre les principes si bien établis, par Viollet-le-Duc, et préconise « l'*exécution modelée* » du vitrail, une monstruosité. C'est chez les gens de métier qu'il est vrai de dire, que du choc des idées peut jaillir la lumière. M. H. Coulier s'en prend, avec assez de raison dans le fond, avec beaucoup de vivacité dans la forme, à M. Olivier Merson, qui, dans son récent ouvrage, *Les Vitraux* (1), traite parfois assez lestement les œuvres des verriers du moyen âge et oublie tout le respect que nous devons à ces maîtres, de qui nous avons encore tant à apprendre, nous tous, y compris M. Merson.

L. C.

Polychromie.

NOUS lisons dans les *Annales des travaux publics de Belgique*, ces lignes significatives de la part d'un organe peu suspect de partialité en faveur de l'école belge d'art chrétien, et intéressantes surtout en ce qui concerne la polychromie. Peut-être n'irions-nous pas aussi loin que lui dans son admiration pour la pureté de style de la basilique de Montmartre.

Pour l'art. « Un prêtre français, M. l'abbé Charbonnel, nous est venu récemment qui, dans des conférences écoutées, a fait le procès à la décoration polychrome des églises dite « à la Saint-Luc » et à l'architecture de la nouvelle église qui couronne la butte Montmartre, à Paris.

« L'abbé Charbonnel s'est posé en aristarque irréductible et il a anathématisé, au nom de l'Art, les manifestations de l'école de Saint-Luc et la basilique du Sacré-Cœur.

« Mais quoi ! l'absolu n'est pas de ce monde, et l'abbé a eu tort de se cantonner dans une aussi farouche intransigeance, surtout en ce qui touche l'église de Montmartre. Encore que ce gigantesque morceau d'architecture ne soit point achevé, on peut, dès à présent, en juger suffisamment pour — quand on est dépourvu de parti pris — se convaincre que cela aura très grande allure, avec une très grande simplicité de moyens. La ligne est sobre autant que pure, et le style est

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 456.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895.

d'une correction très suivie. C'est l'impression que nous avons emportée d'une toute récente visite à Montmartre.

« Quant à la polychromie des temples, il ne faut pas la proscrire radicalement : témoin l'église du néo-monastère de Maredsous, dont l'enluminure complète laisse une impression d'art très sincère.

« Il est, du reste, assez plaisant de voir souvent les mêmes esthètes se pâmer devant un fragment de vieille muraille d'église où l'on a retrouvé quelques traces, plus ou moins informes, de polychromie et se voiler la face devant le moindre pilier moderne habillé de teintes discrètes. »

Découvertes.

U sujet de la découverte à Louannec d'un tombeau attribué à la légendaire Perrinaïc, nous avons reçu la lettre qui suit :

La dernière livraison de la *Revue de l'Art chrétien* (p. 64) mentionne la découverte à Louannec de la pierre tombale d'une « guerrière couchée » et la fait suivre de cette question : « *On se demande si ce serait une figuration de Marie Perrinaïc, la vaillante bretonne ?* »

Cette découverte, je vous l'avoue, m'a inspiré plus que des doutes, ayant moi-même constaté, dans le journal *La Vérité*, du 5 mars 1894, que la légende de la guerrière Perrinaïc n'était qu'une mystification due à l'imagination de M. Quellien et vulgarisée par ses amis. Je m'appuyais sur l'autorité des travaux de M. Trévédy, président de la *Société archéologique de Quimper*, l'un des meilleurs érudits de Bretagne; je me suis empressé de lui communiquer la note de la *Revue de l'Art chrétien*, et mon savant ami me répond :

« Nous voudrions savoir en Bretagne, qui peut se poser cette question. Nous lui communiquerions un article de protestation paru dans l'*Indépendance bretonne* de Saint-Brieuc, le 26 mars dernier. On y verrait que la prétendue guerrière est un jeune homme portant sur son écu de gueules à neuf annelets d'argent 3, 3 et 3. Ce sont les armoiries des Coetmen, seigneurs d'une moitié de la paroisse de Louannec : l'image retrouvée est donc l'effigie d'un Coetmen.

« La *Revue* a pris le nom de Perrinaïc pour un nom de famille : Perrinaïc est un prénom; c'est la traduction en breton avec le diminutif du nom français de Pierronne.

« Mais n'avons-nous donc pas fini avec cette mystification ? Toutes les fois qu'on exhumera en Bretagne une pierre tombale avec une figure jeune et imberbe, va-t-il se trouver un amoureux de Perrinaïc pour écrire à Paris : « Nous avons « trouvé ce que M. Quellien n'a pu voir même à « Coet-an-noz, une image de Perrinaïc ? »

« Eh bien ! si on recommence, après tant de réfutations, à parler de Perrinaïc, émule de Jeanne d'Arc, les Bretons vont reprendre la plume et vont encore une fois répondre. Pourquoi ? Parce que nous comprenons en Bretagne ce que plusieurs ne veulent pas voir à Paris. C'est que laisser sans protester s'établir et se propager la foi en Perrinaïc « guerrière, vaillante bretonne », c'est vouloir entendre dire dans vingt ou trente ans : « Cette légende a été créée de toutes pièces en 1891 ; la complainte bretonne réputée antique est de cette date.... Voilà comment s'est faite, il y a quatre siècles, la légende de Jeanne d'Arc. Ce n'est pas plus malin que cela ! »

Dans une lettre récemment adressée à M. Trévédy, l'abbé Allain, recteur de Louannec, confirme cette opinion : l'effigie sculptée en ronde bosse, représentant un chevalier de la fin du XVe siècle, est bien celle d'un Coetmen, seigneur du Boisgnézenner, en Louannec, enterré dans une chapelle de l'église, où cette famille avait acquis le droit d'inhumation moyennant la fondation d'une rente annuelle de 10 sols à la fabrique et aux prêtres de cette paroisse.

J. M. RICHARD.

ON a récemment découvert à Rouen des peintures qui décoraient les bâtiments de la maîtrise de la cathédrale. Le *Journal de Rouen* nous donne à ce sujet de fort intéressants détails.

C'est la rupture d'un des sommiers qui supportent le plancher du dortoir de la maîtrise qui a amené cette découverte. Cette poutre énorme ainsi rompue passait dans une pièce absolument sans jour et toute basse, inutilisable et inutilisée depuis un temps qu'on ne saurait préciser, un faux grenier, pourrait-on dire. L'étayage de la poutre ne pouvait se faire qu'en perçant le plancher de ce réduit, qui constituait le plafond d'un appartement.

A la faveur du jour ainsi pratiqué, on a eu la surprise de voir que le plafond de l'obscur réduit était couvert de sujets peints. On s'est empressé d'effectuer un dégagement plus complet et l'on s'est trouvé en présence d'une œuvre réellement importante d'un peintre de l'époque de la Renaissance.

Ces peintures, exécutées à la détrempe, sont malheureusement fort endommagées, principalement sur les côtés ; mais le milieu est assez bien conservé.

Dans un encadrement très compliqué, semé de sujets fantastiques, diablotins, dragons, etc., on voit trois médaillons d'une exécution très habile. L'un représente Suzanne surprise au bain par les vieillards ; les deux autres sont des allégories. Le médaillon du milieu montre une déesse assise, assemblant des fleurs au milieu d'un enclos verdoyant, entouré de maisons et bordé par une tour. Le troisième médaillon comporte trois personnages, dominés par une sorte d'apothéose.

A l'extrémité la plus reculée du plafond, on distingue une scène pastorale. Malheureusement, une cloison restée debout gêne la vue et empêche de discerner les détails.

On pense que cette intéressante découverte sera l'objet d'une communication à la prochaine réunion des sociétés savantes à la Sorbonne.

M. le comte de Burey signale, dans la *Semaine religieuse du diocèse d'Evreux*, l'abandon complet dans lequel se trouvent actuellement quatre pierres tombales, toutes remarquables, qui ont été enlevées des chapelles des bas-côtés de la cathédrale, où elles se trouvaient avant la réfection du dallage actuel.

Ces monuments funéraires, appartenant aux XIVe, XVe et XVIe siècles, ont été déposés, — d'une façon provisoire, il faut l'espérer, mais qui se prolonge outre mesure, — en dehors de la cathédrale, au milieu des matériaux et des décombres de toutes sortes, exposés à la pluie, à la gelée et à toutes les intempéries des saisons, qui les auront bientôt complètement détruits, si l'on n'y prend garde.

La première, en date, est celle d'Étienne Clavel, archidiacre du Neubourg et chanoine d'Évreux, qui vivait dans les premières années du XIVe siècle. Elle était placée dans la chapelle dite des SSts-Pierre et Paul, depuis : de l'Immaculée-Conception. Elle a été gravée et décrite par M. Corde, dans son ouvrage intitulé *Les pierres tombales du département de l'Eure* (1). On y voit l'image du défunt, revêtu de ses ornements sacerdotaux, et autour se trouve l'inscription suivante : ✠ CY GIST MESTRE ETIENNE CLAVEL JADIS ARCHIDIACRE DU NEUF BOURG ET CHANOINE D'EVREUS QUI TRESPASSA L'AN DE GRACE M.CCC. ET XX.IX LE UMSIÈME JOUR DE MARS, PROYES POUR L'AME DE LUY. AMEN.

La seconde pierre tombale est celle d'un chanoine revêtu de ses habits de chœur et la tête couverte de l'aumusse. Elle a été brisée en deux morceaux, qui s'adaptent parfaitement d'ailleurs. Ce magnifique spécimen de gravure, qui appartient, croyons-nous, aux premières années du XVe siècle, est dans un bon état de conservation. La restauration en serait des plus faciles.

La troisième tombe semble appartenir au même siècle que la précédente, mais elle a tellement souffert, qu'il y aurait beaucoup à faire pour la remettre dans un état convenable.

La quatrième et dernière n'est pas la moins intéressante ni la moins précieuse, car elle appartient à une insigne bienfaitrice de la cathédrale, à une noble et pieuse demoiselle qui fonda un grand nombre d'œuvres pies à Évreux et dont la mémoire mérite d'être honorée à jamais. Nous voulons parler de Georgette Le Gras, qui vivait en notre ville, dans la première moitié du XVIe siècle, et dont le portrait se voit encore sur un vitrail de la chapelle Saint-Claude, où elle fut enterrée.

Cette pierre était dans un parfait état de conservation quand elle fut tirée de la chapelle Saint-Claude, il y a cinq ou six ans. Depuis lors, elle a été abandonnée au milieu des décombres et des matériaux de toutes sortes, sous un égout ; elle est recouverte aujourd'hui de terre, de plâtras et de mousses envahissantes qui l'auront bientôt rongée et détruite, si l'on ne se décide pas à la nettoyer. Ce qu'on en peut voir encore fait regretter davantage, s'il est possible, l'abandon et l'incurie qui l'ont fait reléguer parmi tous les objets de rebut qui encombrent le chantier de la cathédrale. La représentation de Georgette Le Gras, en costume des premiers temps de la Renaissance, occupe le centre du monument, autour duquel court une longue inscription en minuscules gothiques. Aux quatre coins de la dalle, on remarque des écussons chargés d'un lion ; ce sont les armes de la famille Le Gras, qui portait : *De gueules, au lion rampant d'argent*, et ces armoiries offrent d'autant plus d'intérêt au point de vue de l'histoire locale, qu'elles se retrouvent peintes sur le vitrail de la chapelle Saint-Claude dont nous venons de parler.

Il paraîtra à tous ceux qui sont soucieux, à juste titre, des œuvres d'art et des monuments historiques que nous ont légués les siècles passés, dirons-nous avec M. de Burey, qu'il est urgent de préserver ces belles pierres tombales de l'anéantissement qui les menace, et de les remettre promptement aux endroits qu'elles n'eussent jamais dû quitter. Ce petit travail complémentaire, qui s'impose, et qu'on peut exécuter actuellement, à peu de frais, pendant qu'il en est temps encore, sera un digne couronnement des magnifiques restaurations dont le chœur de la cathédrale est l'objet. Les amis des arts et les archéologues normands rendront de justes actions de grâces aux autorités compétentes qui auront pris l'initiative de cette restitution nécessaire.

Nouvelles.

LA Couronne d'épines conservée au trésor de Notre-Dame, a été exposée dans l'église métropole de Paris, le Vendredi-Saint ; elle est, depuis quelque temps, enfermée dans un nouveau reliquaire en cristal de roche, formé de deux couronnes d'une épaisseur de 4 millimètres à section demi-circulaire, s'emboîtant l'une dans l'autre et scellées au silicate. L'artiste chargé de dessiner ce nouveau reliquaire et d'entourer le cristal de roche qui devait recevoir la couronne, d'un treillis d'or assez serré pour protéger le cris-

1. A. Blot, libraire-éditeur. Evreux, in-4°, 1868.

tal et assez espacé pour laisser apercevoir la relique, a choisi la branche du *zizyphus* ou *spina Christi*, dont les fleurs et les fruits se prêtent fort bien à la décoration. Pour retenir les branches du *zizyphus* autour du cristal, il a composé trois attaches en forme de sceau gothique reliées par des fermoirs. Sur les sceaux se trouvent d'un côté les armes du chapitre métropolitain, saint Denis, apôtre de Paris, et sainte Geneviève, patronne de la cité, de l'autre, l'effigie du Christ, couronné d'épines, les armes de saint Louis et celles de Paris. Le croisement des branches est fixé par des agrafes qui portent des brillants et sont encadrées de perles fines, de grenats et de turquoises. Sur le sceau principal se trouvent gravés ces mots : *Em. Fr. Card. Richard. Arch. Faciend. Jussit. Eug. Pousset. Archipr. Faciend. Curavit. 1896.*

AL'OCCASION de l'inauguration solennelle des peintures murales de l'église Sainte-Anne, à Gand, il a été célébré le 19 avril, une messe d'actions de grâces.

Mgr Stillemans, évêque de Gand, avait pris place au centre du chœur. Les notabilités de la ville avaient tenu d'assister à cette fête à la fois artistique et religieuse.

Pendant la messe, des fanfares ont exécuté divers morceaux de leur répertoire et une société chorale a entonné l'*Alleluia* de M. de Mulder.

M. le curé de la paroisse, en quelques mots heureux, a fait, en chaire, l'éloge de feu M. Canneel et de M. Lybaert, son élève, auteurs des peintures qui ont demandé 30 années de travail assidu.

On lit dans l'*Indicateur de Mayence (Mainzer Anzeiger)*:

EN nettoyant un canal qui se trouve sur le terrain de la cathédrale de Mayence, dans la cour, près du chœur occidental, les ouvriers ont fait une trouvaille intéressante. Ils ont mis au jour deux broches ou fibules, en forme de croix, formées de filigranes en or, garnies de saphirs et d'améthystes de grande dimension, entre lesquelles des émaux et des perles complètent le décor de ces bijoux. Ceux-ci appartiennent encore à la période romane et peuvent être attribués au XIIe siècle. Ces pièces sont dans un bon état de conservation, quoique l'ardillon de l'une de ces fibules soit brisé.

Ces bijoux ne doivent pas avoir eu une destination ecclésiastique, mais ont probablement servi à quelque personnage princier. La nature et le style du travail permettent de leur assigner une origine byzantine.

On nous écrit de Constantinople :

DES réparations assez importantes vont être exécutées dans l'antique mosquée de Kahrié Djamissi à Edirné-Capou. Les dépenses prévues s'élèvent à environ 51,000 piastres.

ON signale à l'*Ami des monuments*, qu'il serait question de démolir la vieille église de Vatan (Indre). Sa nef date d'une reconstruction du Xe siècle, son clocher du XIIe. Elle possède des vitraux de la Renaissance, et de vieilles peintures.

Mgr l'archevêque de Cambrai a conseillé récemment à son clergé, de faire photographier toutes les églises de son diocèse. Cet exemple est à citer. Depuis deux ans, M. le chanoine Métais, secrétaire de l'évêché de Chartres, a commencé pour le diocèse de Chartres, la publication de toutes les églises du département, et sa *Revue* a immédiatement obtenu le plus vif succès.

UN terrible incendie a détruit récemment l'église de Saint-Sauveur de Lille, qui remontait au XVe siècle ; munie d'un double transept, son plan était d'un bel ensemble.

Programme du congrès des sociétés savantes pour 1896.

CETTE année, le Congrès organisé par la Société française d'archéologie se tiendra à Morlaix et à Brest. Cette session, la soixante-troisième, s'ouvrira le mercredi 4 juin, dans la grande salle de l'hôtel-de-ville de Morlaix.

De très intéressantes excursions figurent au programme.

Adresser les bulletins d'adhésion à M. L. des Jars de Keranhoué, trésorier du Congrès, à Morlaix.

PROGRAMME.

1° Rechercher les épitaphes, inscriptions de synagogues, graffites en langue et en écriture hébraïques qui n'ont pas encore été signalés ou ont été imparfaitement publiés jusqu'à présent.

. . . . . .

2° Rechercher les inscriptions arabes, épitaphes, dédicaces de mosquées, légendes de portes, de minbar, etc., antérieures à la conquête turque, qui se trouvent dans l'un des trois départements algériens ou dans la Régence de Tunis.

. . . . . .

3° Rechercher les sarcophages ou fragments de sarcophages sculptés, d'origine chrétienne ou païenne, et non encore signalés qui peuvent exister dans les collections publiques ou dans les propriétés particulières.

. . . . . .

4° Rechercher en France et dans l'Afrique française les mosaïques antiques ou du moyen âge non relevées jusqu'à cette heure et dont on possède les originaux ou des dessins.

. . . . . .

5° Signaler les documents épigraphiques, les monuments figurés (statues, bas-reliefs, bronzes, ustensiles, etc.), déplacés ou transportés hors de France. Dresser pour chaque localité une liste donnant la description des objets, la date de leur enlèvement, le nom du musée ou de la collection où ils sont actuellement conservés et leur bibliographie.

. . . . . .

6° Signaler les monuments ou objets antiques conservés dans les musées de province et qui sont d'origine étrangère à la région où ces musées se trouvent.

. . . . . .

7° Signaler les actes notariés du XIVe siècle contenant des renseignements sur la biographie des artistes, et particulièrement les marchés relatifs aux peintures, sculptures et autres œuvres d'art commandées soit par des particuliers, soit par des municipalités ou des communautés.

. . . . . .

8° Dresser la liste, avec plans et dessins à l'appui, des édifices chrétiens et des monuments sculptés d'une province ou d'un département réputés antérieurs à l'an 1000.

. . . . . .

9° Etudier les caractères qui distinguent les diverses écoles d'architecture religieuse à l'époque romane, en s'attachant à mettre en relief les éléments constitutifs des monuments (plans, voûtes, etc.).

. . . . . .

10° Rechercher, dans chaque département ou arrondissement, les monuments de l'architecture militaire en France aux diverses époques du moyen âge. Signaler les documents historiques qui peuvent servir à en déterminer la date.

. . . . . .

11° Signaler dans chaque région de la France, les centres de fabrication de l'orfévrerie pendant le moyen âge. Indiquer les caractères et tout spécialement les marques et poinçons qui permettent d'en distinguer les produits.

. . . . . .

12° Rechercher dans les monuments figurés de l'antiquité ou du moyen âge les représentations d'instruments de métier.

. . . . . .

13° Rechercher les centres de fabrication de la céramique dans la Gaule antique. Signaler les endroits où cette industrie s'est perpétuée depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

. . . . . .

14° Rechercher les centres de fabrication de la céramique, soit punique, soit romaine dans l'Afrique ancienne.

. . . . . .

15° Recueillir des documents écrits ou figurés intéressant l'histoire du costume dans une région déterminée.

. . . . . .

16° Dresser, pour un département, un arrondissement ou un canton, la liste des objets intéressant l'histoire ou l'archéologie qu'il conviendrait de mettre sous la sauvegarde de la loi du 30 mars 1887.

. . . . . .

17° Signaler, dans chaque arrondissement ou chaque ville de France, les monnaies gauloises qu'on y recueille dispersées isolément sur le sol, ou que les travaux agricoles ou autres mettent au jour.

. . . . . .

— Congrès archéologique de Gand. —

Le XIe Congrès archéologique de Belgique se tiendra à Gand, les premiers jours du mois d'août; son plein succès est assuré, dès à présent.

Jusqu'à ce jour, 721 adhésions sont parvenues au secrétariat, et les listes ne sont pas closes. L'année dernière, le Congrès de Tournai n'avait réuni que 583 membres; celui de Bruxelles, en 1894, en avait réuni 659.

Parmi les adhérents, il y a une centaine de Français et un bon nombre de Hollandais. Il s'agit d'un Congrès de la *Fédération archéologique et historique de Belgique*. Cette Fédération comprend les sociétés adhérentes qui existent sur le territoire belge et dans les localités ayant fait partie jadis des 17 provinces des Pays-Bas et de la principauté de Liége.

Le Congrès tiendra ses réunions du 2 au 5 août, dans les locaux de l'Université. Un concert de musique ancienne sera offert aux membres de l'assemblée. Le programme, œuvre de M. Fl. Van Duyse, est emprunté au répertoire des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles et comprend des Noëls, des fragments d'opéras, des chansons françaises et flamandes. Les chœurs seront constitués par 12 voix de femmes et 12 voix d'hommes. Il y aura un orchestre de 23 musiciens.

Les adhérents du Congrès recevront un gracieux *guide* archéologique de la ville de Gand et une notice sur le château de Laerne.

Nécrologie.

Emile Boeswilwald.

M. Émile Boeswilwald, l'éminent architecte, inspecteur général des Monuments historiques, est décédé le 20 mars, âgé de 81 ans. Né à Strasbourg le 2 mars 1815, Émile Boeswilwald avait commencé son éducation artistique dans sa ville natale et l'avait complétée d'abord à Munich, puis

à l'école des Beaux-Arts de Paris, sous la direction de H. Labrouste. Attaché, dès 1843, à la commission des Monuments historiques, il était, en 1845, nommé inspecteur des travaux de la cathédrale de Paris et de la Sainte-Chapelle. En 1847, il était architecte de la cathédrale de Luçon. Nommé en 1849 architecte diocésain, il était successivement chargé de la direction des travaux à Soissons, à Bayonne, à Chartres et à Orléans. Les restaurations exécutées par Émile Boeswilwald, au cours de sa longue carrière, sont nombreuses et remarquables; on se rappelle notamment l'ancienne abbaye de Saint-Germer (Oise), la réfection de la cathédrale de Laon, et celle de quantité d'édifices civils ou religieux d'Alsace-Lorraine. Ses dessins, exposés aux Salons et aux Expositions universelles, ont été l'objet de hautes récompenses.

Boeswilwald avait été nommé Chevalier de la Légion d'honneur en 1853, Officier en 1855, et Commandeur en 1880. M. Paul-Louis Boeswilwald, autre architecte de talent, est le fils et l'élève du défunt.

La commission des Monuments historiques, dont Émile Boeswilwald était le doyen, a levé hier sa séance en signe de deuil.

ERRATA.

Page 198, titre de la gravure, au lieu de: *Cathédrale de Reims*, lisez: *Cathédrale de Strasbourg.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

39me Année. — 4e Série.

Tome VII (XLVe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1896.

La Vie du Christ, par Tissot.

NOTRE Revue, qui se complaît si souvent à l'étude des œuvres des maîtres du passé, ne saurait se désintéresser des œuvres du présent; je ne saurais oublier, en ce qui me concerne, que c'est pour servir l'art, beaucoup plus que la science, que nous avons repris l'œuvre de feu Corblet, et en disant, — servir l'art, — j'entends parler de l'art qui sert lui-même à édifier le peuple et à rendre gloire à Dieu. Ce point de vue paraîtra sans doute un peu suranné, comme mon langage, mais il en est tant aujourd'hui qui cherchent à innover, que l'action de freins semble parfois utile, et même nécessaire. C'est à ce point de vue que je veux me placer pour consacrer ces lignes à un artiste contemporain de grand talent.

Les aquarelles de James Tissot, que l'on a vues à Paris, il y a deux ans, ont été exposées ce printemps à Londres, à la Galerie Doré, et cette série d'illustrations de la vie du Christ y a joui d'un succès bien légitime, si l'on ne considère que la valeur du maître, son originalité et ses brillantes qualités d'exécution. Un recueil périodique de Londres rappelle à ce propos qu'il y a nombre d'années, James Tissot s'était établi pour quelque temps à Londres, avec l'intention d'y étudier la société anglaise au point de vue de son art; il s'y est fait connaître alors par des peintures d'une remarquable habileté, représentant des salles de bal à Londres, des réceptions du grand monde et les scènes de la vie moderne. Ces tableaux, dénués de tout sentiment, ajoute le critique, représentaient avec une inexorable fidélité le côté extérieur et superficiel du High life [1]. Après ce coup d'œil rétrospectif sur les débuts du peintre, l'auteur entre dans l'examen plus détaillé de ses aquarelles, et il ajoute : « Son but est de donner l'aspect réel des personnages de l'histoire, comme ils peuvent avoir vécu, comme ils ont été habillés et comme ils ont agi ; sans cependant

1. *The Builder*, March 28, 1896, p. 271.

perdre de vue l'élément surnaturel. Le Christ, dans la plupart de ces illustrations, est une figure plus ou moins idéalisée, participant dans une certaine mesure du caractère traditionnel des représentations du Sauveur ; — un homme parmi les hommes — mais avant tout une figure sainte, élevée au-dessus du type commun de l'humanité. Les autres personnages en rapport avec l'histoire sont traités à un point de vue réaliste et le peintre s'efforce d'évoquer à notre imagination, l'aspect et le costume exact du peuple; l'aspect exact des rues, des prétoires et des enclos dans lesquels s'est déroulé le drame sacré. »

Nous ne suivrons pas davantage l'auteur anglais, dans son compte rendu, où une large part est faite à l'éloge, comme il est arrivé toutes les fois que l'œuvre de Tissot a été exhibée en public.

Aujourd'hui on sait que cette série d'aquarelles a eu un succès tout particulier, et qu'elle sert de base à la publication vraiment monumentale entreprise par la maison Mame et fils, annoncée il y a un an à peu près, par un prospectus envoyé aux libraires de France et de l'étranger, et qui, par la magnificence de l'impression et des planches, doit être considérée comme un monument typographique. En réalité, comme dessin et comme résultat technique, ces planches, imprimées en couleur, équivalent aux aquarelles du maître consommé qui en surveille d'ailleurs l'exécution. Les nombreux dessins intercalés dans le texte, dont plusieurs sont également en chromo ou teintés en bistre, ne sont pas inférieurs aux planches.

Ce prospectus annonce d'ailleurs un ouvrage en deux volumes in-folio, illustré de 385 aquarelles et de 150 croquis. L'édition comprendra 1000 exemplaires, dont les vingt premiers, imprimés dans des conditions particulières de luxe, peuvent être souscrits au prix de 5,000 francs chacun. Les exemplaires ordinaires coûteront 1500 francs en souscription. Les éditeurs ont soin de rappeler que l'œuvre tout entière, texte et planches, est de M. James Tissot.

***

Si M. Tissot vient de se rappeler à l'Angleterre, de s'y révéler sous un aspect entièrement nouveau, après s'y être fait une notoriété par ses études très précises du modernisme d'Outre-Manche, il est loin d'être un inconnu sur le continent. Il est surtout connu en France, et il jouit à juste titre du renom enviable de l'artiste doué d'un tempérament à part. A Paris aussi, il s'est révélé avec éclat, en une fois, et il a forcé les journaux et les revues à lui consacrer de longs articles. En 1894, il a exposé au Champ-de-Mars la même série d'aquarelles et d'études qui sont le fruit d'un séjour prolonge en Palestine.

L'artiste était parti en 1886 pour la Terre-Sainte, avec la volonté de s'y pénétrer, à la vue du sol foulé par le Christ, par les apôtres et les saints personnages de la Bible — au milieu des sites grandioses et sévères qui ont été témoins de leurs actes — du caractère vrai, sincère, immédiat que, selon lui, le peintre doit imprimer à son œuvre, lorsqu'il prétend retracer les actes qui, pour être religieux, n'en sont pas moins historiques.

M. Tissot s'est ainsi abstrait pendant près de dix ans à ces études, résigné à se laisser oublier du monde, résolu à ne vivre que pour ses recherches et la réalisation de sa pensée. C'est là déjà la marque d'un esprit peu ordinaire, on en conviendra, et le signe d'une véritable force. Cette fixité dans la volonté, cette poursuite continuelle du but entrevu, sont d'autant plus à noter que M. Tissot, comme il le rapporte lui-même dans

son Introduction, avait atteint l'âge de cinquante ans, et que, comme il ne le dit pas, il était dans la pleine possession d'un talent vigoureux et sûr de lui-même.

« Cinquante ans, a dit une femme d'infiniment d'esprit, Mme Swetchine, c'est l'adolescence de la vieillesse ». C'est vrai, mais c'est une adolescence qui, chez l'artiste le mieux trempé, n'admet guère une orientation nouvelle. Il pourra peut-être, par une rare fortune, donner à sa pensée un tour plus décidé, à sa technique, quelque chose de plus achevé et de plus précis ; mais en général, passé ce zénith de la vie, le peintre pourra difficilement aborder les horizons qu'il avait négligés, et pour ainsi dire, recommencer une carrière.

M. James Tissot, à la vérité, était alors déjà dessinateur serré, coloriste distingué, épris de tout ce qui accentue le caractère. Il partait armé de toutes pièces pour fixer les types qu'allaient lui offrir les anciennes races de la Judée avec leur accoutrement si pittoresque au bariolage de couleurs éclatantes, généralement harmonisées par un soleil plus éclatant encore. Il venait les étudier dans leur milieu des ruines du passé et des constructions où les traditions se révèlent encore ; entourées de paysages aux lignes âpres et heurtées. « Toutes ces données générales, dit encore M. Tissot, me mirent sur la voie des études que j'avais à faire. Tout artiste a son idéal ; le mien a été la vérité, la vérité dans la vie et la mort du Christ. Faire revivre sous les yeux du spectateur la personnalité divine de Jésus, dans son esprit, dans ses actions, dans toute la sublimité de son enseignement, quoi de plus séduisant, quoi de plus difficile aussi ? »

***

Certes, quoi de plus difficile, même au talent consommé, si, poursuivant si noble but on renonce d'une façon absolue à toute tradition ; si l'on dédaigne l'initiation des maîtres qui, jalonnant dans la suite des siècles la marche de l'art par des chefs-d'œuvre, ont non seulement laissé des modèles, mais ont encore formé dans le peuple, le sentiment et le type de la beauté divine.

J'ai grand' peur que cet idéal que poursuivait l'artiste « la Vérité dans la vie et dans la mort du Christ » ne fût surtout un composé de documents pris sur les lieux, et qu'il ne se soit écarté du bon chemin en préparant sa « *Vie de N.-S. Jésus-Christ* » un peu comme il réunissait les éléments de ses peintures de la vie élégante à Londres.

Notre époque est sottement friande des impressions directes, positives, photographiques ; il faut que cela ait l'air « d'avoir été vécu », et voilà pourquoi aussi cette manie du document à outrance. Ce n'est pas sans douleur que je le constate ici, mais malgré son esprit élevé, et son âme de croyant, je crains que l'artiste n'ait, pour cette œuvre importante à laquelle il a dépensé dix ans d'une noble vie, réuni les documents absolument au moyen des mêmes procédés employés par Zola pour la préparation des livres immondes par lesquels il prétend peindre la vie moderne. Il « se documente ». N'est-ce pas lui qui écrivait naguère encore, à propos du « droit du romancier » : « Tout ce qu'on doit me demander, c'est de partir du connu, d'établir solidement le terrain où je dois me placer ; et c'est pourquoi je me documente puisant aux sources indispensables (1). »

M. James Tissot revint avec une ample moisson d'études mises en œuvre déjà par des compositions originales, vivantes, pittoresques, mais dans lesquelles souvent il est malaisé de saisir la pensée religieuse et même le thème historique. Il y faut l'expli-

1. Zola, *Figaro* du 6 juin 1896.

cation de l'auteur, et celle-ci ne suffit pas toujours au fidèle qui, dans le tableau qu'il a sous les yeux, cherche un acte de foi. Exposée à Paris, l'œuvre, comme nous l'avons rapporté, produisit une sensation bien grande, et le succès fut incontestable ; le prospectus dit même qu'il y eut de l'enthousiasme. Je le veux bien : en France on aime le nouveau, on aime surtout les révolutions, et quand les années se passent sans en produire de grandes, on se contente de petites ; l'œuvre de Tissot était une sorte de révolution dans l'art religieux. Les journaux applaudirent à outrance, et ceux qui s'inspirent du scepticisme le plus absolu, les organes des doctrines purement philosophiques, ne furent pas les moins charmés de cette manière d'interpréter les figures et les scènes de l'Évangile.

Cette série de peintures est une évocation très vivement sentie de l'Orient. Les personnages de la Bible disparaissent sous la couleur locale. L'artiste a habillé du costume actuellement porté par les habitants de la Palestine tous ses personnages ; la coupe, les tissus, les couleurs, les ornements, le mobilier — si l'on peut ici parler de mobilier — les intérieurs, tout cela semble des photographies très nettes, très habilement prises et coloriées avec beaucoup de vérité, de scènes de genre, telles qu'on peut les voir tous les jours à Jérusalem, à Nazareth, à Damas, dans les plaines de Saron ou les montagnes de la Judée. Dans quelques-unes de ses compositions il y a un sentiment énergique et vrai ; la mise en scène, presque toujours, est habile.

***

La voie n'est pas absolument nouvelle, et d'autres peintres avant M. Tissot ont cherché à la suivre, avec moins d'assurance et de parti pris toutefois. L'un des plus adroits à souder, pour ainsi dire, le costume et les types de l'Orient moderne aux traditions constamment acceptées par les grands maîtres du passé, c'est Munkacsy. Dans son « *Christ devant Pilate* [1] », ces éléments se combinent, au point de perdre ce qu'ils ont de choquant, d'autant que dans la manière dont le Christ est caractérisé, c'est surtout la noblesse de sa nature humaine qui apparaît. Des peintres plus anciens, et quelques-uns dont les œuvres sont postérieures au Christ devant Pilate, ont cédé aux mêmes séductions.

L'Orient offre à l'artiste comme au poète un charme auquel il semble difficile de résister : presque tous les artistes qui visitent la Palestine reviennent avec une moisson d'études qu'ils brûlent d'utiliser pour leurs tableaux bibliques. Cela donne de la couleur locale. Horace Vernet l'a abordé avec deux ou trois toiles : quelques peintres belges aussi ont voulu s'y engager. En Angleterre, le préraphaélite Herbert a peint à Londres, sur l'un des murs du Parlement, une immense fresque représentant Moïse descendant du Sinaï avec les tables de la loi qu'il présente au peuple juif. J'ai été admis à voir l'œuvre alors que l'artiste y mettait la dernière main : la salle était, à proprement parler, convertie en atelier ; elle était toute garnie de pittoresques défroques qu'Herbert avait rapportées d'Orient. Ce n'était que cafetans zébrés de rayures aux couleurs éclatantes, sayons rouges, burnous d'un blanc plus ou moins sale, tuniques multicolores, turbans, yachmaks et feredgés bariolés : au mur pendaient des études de belles têtes arabes et des photographies donnant des vues du mont Sinaï, dont le peintre avait tenu à reproduire le détail des anfractuosités. Tout cela, dans la fresque était mis en œuvre avec art, avec talent, donnant à

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, t. XV, deuxième série, année 1881, p. 428.

l'ensemble un accent de sincérité et de réalité qui séduisait. Je retrouve dans les aquarelles de James Tissot toute la garde-robe de l'atelier d'Herbert. Elles ont, comme la fresque de Londres, un accent de sincérité ; mais M. Tissot poursuit sa voie avec une logique implacable qui, dans bien des circonstances, ne lui permet plus de se faire comprendre.

A mes yeux le système — car il y a système — est moins acceptable encore pour les saintes figures de l'Évangile, qui ont souvent hanté notre imagination et notre cœur, que pour les scènes de l'Ancien Testament. Ce que nous demandons avant tout au peintre, c'est de nous élever à la hauteur de ces apparitions évangéliques et de nous donner le plus d'idéal possible avec un minimum de matière. Les anciens maîtres nous l'ont donné quelquefois. La voie dans laquelle s'engage l'art moderne, c'est de faire descendre, à force de réalité, les figures idéales de la religion au niveau de notre nature déchue. Je ne me résigne pas à voir, sous prétexte de je ne sais quelle vérité, le Christ, la sainte Vierge, saint Joseph habillés en Turcs. Ce n'est pas ici la place d'examiner par le détail les compositions du prospectus, mais il en est, celle du « *Magnificat* » entre autres, qui sont absolument inintelligibles.

Il en est plusieurs, comme l'« *Épreuve des prétendants à la main de la sainte Vierge* » et les « *Fiançailles* », qui sont d'une pénible trivialité. Il en est d'autres dont je me réjouirais comme artiste si je n'en étais attristé comme chrétien.

***

La lettre tue, et l'esprit vivifie. Dans le domaine de l'art il faut redouter la routine, sans doute, mais dans l'art religieux il y a une tradition qu'il faut respecter.

L'art, depuis son origine, a vécu et s'est développé sous la tutelle bienfaisante de l'Église. On a dit, non sans raison, que la peinture a été baptisée aux catacombes ; il est certain que la peinture chrétienne y est née. Les néophytes qui, à l'origine, ont tracé l'image sacrée du Christ, les figures de la sainte Vierge et des Apôtres, appartenaient aux premiers siècles de l'Église et touchaient aux temps apostoliques. Eux aussi ont laissé des documents, car ils devaient connaître quelque chose des types, des costumes et des vêtements des personnages historiques dont ils voulaient transmettre l'image aux générations suivantes. Ils ont établi les premières règles de l'iconographie religieuse et formé le premier chaînon de la chaîne d'or qui, pendant près de vingt siècles, a contenu l'art dans des lois qui n'entravaient personne, tant elles étaient faciles à respecter. Les différentes écoles, et même chaque artiste, interprétait la règle iconographique et la tradition suivant son tempérament et créaient ainsi des types, un idéal, compris de tous.

Ce n'est pas seulement l'artiste, mais il est permis de dire que tout chrétien s'est formé un idéal de la divine figure du Christ, de la Vierge Marie, des Apôtres, de nos saints populaires. Notre esprit a plus ou moins nettement entrevu leurs traits à la lecture des Évangiles, des actes et de la vie des saints. La personnalité des saints auxquels s'adresse de préférence le fidèle dans les effusions de la prière, lui est devenue familière, et, en réalité, les images de piété n'ont d'autre objet que de donner un corps à cet idéal. Et si vous me demandez de quels éléments se compose cet idéal, je répondrai que, assurément, il se compose des œuvres d'art, exceptionnellement parfois, d'êtres très réels que l'artiste, le fidèle ont eus sous les yeux. C'est ainsi que cet

idéal varie de pays à pays, suivant les écoles qui sont l'expression d'une race ou d'une nationalité. La Vierge et les saints, peints par un maître de l'école de Cologne, trahiront leur origine germanique, rhénane même; ils seront mieux que tout autre compris par la dévotion populaire des régions dont ils portent le type. Celui-ci sera très différent du type des saints que l'on trouve sur les panneaux des peintres de l'Ombrie; très différent encore des créations d'un Rogier Van der Weyden ou d'un Memling; en France, cet idéal populaire, national si vous aimez mieux, apparaîtra sous les imposantes figures que la statuaire a placées aux porches des cathédrales. Mais dans les œuvres les meilleures des différentes écoles, il y a cependant un point par lequel les artistes se rapprochent : tous ont offert ce qu'ils avaient de mieux, cherchant à s'élever au-dessus des sphères de la réalité. Tous ont travaillé simplement, naturellement, sans préoccupations ethnographiques, et c'est ainsi que l'artiste chantait en ce temps-là son poème religieux, dont la foule des fidèles comprenait, et comprend souvent encore, le langage inspiré ! Supposez un instant Giotto, Guillaume de Cologne, Holbein et Murillo, allant dans la Judée passer quelques années afin de documenter leurs créations ; recherchant les types juifs, les aspects du pays, le costume probable, c'est-à-dire oriental, pour habiller leurs personnages, et je vous demande quel eût été le sort de ces magnifiques écoles nationales, et comment se serait établie la communion religieuse entre l'artiste et le croyant ?

Non, non, ils préféraient suivre une autre voie. Rappelez-vous Raphaël d'Urbin, qui, au milieu de cette Rome — où maintenant encore on rencontre de ces figures d'une noblesse si grande qu'elles paraissent empruntées à un bas-relief antique et vivifiées par un souffle divin — se plaignait de la rareté de belles femmes qui pussent servir de modèles et l'inspirer, et en présence de cette pénurie, préférait se servir de certaines idées qui lui venaient à l'esprit [1]. Je doute fort que si pour suppléer aux modèles qui lui faisaient défaut à Rome on lui eût suggéré la pensée d'aller les chercher en Syrie, il eût goûté la proposition. Il aimait mieux faire appel à l'idéal intérieur.

Je ne me résignerai jamais à croire tarie la source à laquelle se sont abreuvés les maîtres. Assurément l'artiste peut trouver en Palestine de fortes et salutaires émotions. Mais si ses créations doivent élever l'âme et nourrir la piété, il faut plus que la fidélité dans les types des races, plus que l'étude consciencieuse des détails et l'exactitude dans le costume probable, dans les paysages et les monuments. Il faut plus que l'originalité et l'incontestable talent de James Tissot ! Je crains beaucoup que son œuvre ne soit stérile pour l'édification des fidèles, et si elle doit faire école, elle ne relèvera pas la peinture religieuse en France.

Cependant, pour être équitable, nous dirons que « *La Vie du Christ* » a été déjà bien diversement interprétée. J'ai souvenir d'avoir lu dans « *Le Correspondant* » les lignes suivantes consacrées au même artiste. « On raconte même qu'il s'était imprégné de l'esprit mystique de son œuvre à ce point, qu'arrivé à la période de la Passion, il s'est senti pris d'un tel respect, j'allais dire d'une telle adoration pour la figure du Christ, qu'il s'est mis à genoux pour la peindre, et que, jusqu'à la fin de son travail, il ne s'est pas départi de cette attitude quasi prosternée, tant l'image idéale le fascinait. »

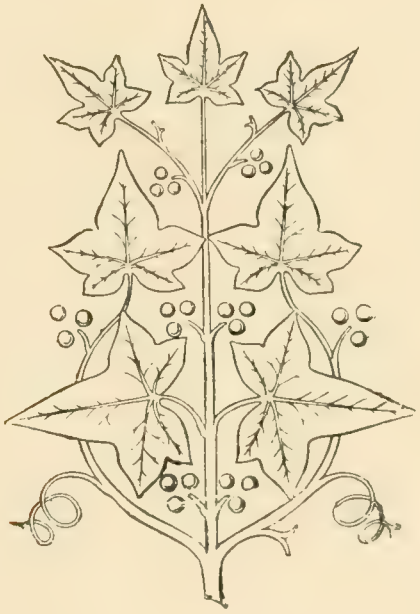
C'est quelque chose assurément d'être

1. *Ma essendo carestia e de' buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente.* — Lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione.

l'auteur d'une série de peintures qui ont porté « *Le Correspondant* » à renouveler une légende très accréditée sur Frère Jean da Fiesole. Mais ce dernier, qui s'agenouillait pour peindre l'image du Christ, y a laissé le sentiment d'une piété si communicative, qu'elle dispose encore aujourd'hui le spectateur à prendre l'attitude du peintre en se prosternant pour prier, pour adorer.

Il ne me semble pas probable que la « *Vie du Christ* » inspire jamais semblable dévotion.

Jules HELBIG.



Les tableaux de Hugo Van der Goes à Florence.

I.

L'R. Arcispedale de Santa Maria Nuova a été fondé à Florence en 1285 par Folco Portinari *alla ospitalita e sustentazione de' poveri e bisognosi.*

Portinari appartenait à une famille très honorée dans la cité, il est le père de la Béatrix de Dante et ses descendants ont souvent occupé des fonctions importantes dans la République et au service particulier des Médicis. L'un d'eux, Tommasso Portinari, était, vers 1480, à Bruges, en qualité de représentant de la maison de banque des Médicis. Frappé sans doute par le talent de Van der Goes, qui excellait aussi à peindre le portrait, selon la chronique de Rouge-Cloître écrite par un contemporain du peintre, il lui commanda une *Adoration des Bergers* avec les portraits de sa famille, pour l'autel majeur de l'église San Egidio qui fait partie de l'hôpital de Santa Maria Nuova.

En ceci Tommasso Portinari montrait l'esprit libéral des Florentins qui n'ont obéi, à aucune époque, à cette tendance étroite et mesquine, trop générale de nos jours, consistant à réserver les travaux d'art aux concitoyens à l'exclusion des artistes étrangers.

Il suivait aussi les généreuses tendances des bienfaiteurs et des administrateurs de l'hôpital, qui, non contents d'assurer l'existence de la maison, tenaient à honneur de l'embellir.

Dès sa fondation elle fut pourvue de nombreux ouvrages d'art ; les premiers dont elle fut dotée ont un caractère particulièrement touchant, ce sont les effigies de Nonna Tessa, la servante *dona di servizio* de Folco Portinari, qui passe pour avoir eu une influence déterminante sur la généreuse résolution de son maître.

Insensiblement les œuvres d'art devinrent si nombreuses et si importantes que l'administration de l'hôpital dut prendre le parti d'en mettre la majeure partie dans un musée spécial connu sous le nom de *Galleria di Santa Maria Nuova.* De semblables institutions existent à Florence et ailleurs ; ici, c'est le musée de Sainte Marie des Fleurs; à Sienne, le musée de l'*Opera*, du Dôme, et récemment à Bologne on a ouvert, à la cathédrale,un petit musée d'objets religieux sans utilité pour l'exercice du culte. Ce sont là par excellence des musées de l'art chrétien.

La collection de Santa Maria Nuova est très intéressante ; je ne puis la décrire en détail, mais de l'inventaire, dont j'ai pris une copie, je détache quelques noms.

Spinello Aretino,
Neri di Bicci,
Mariotto de Nardo,
Raffaele del Garbo,
Lippo Lippi,
R. Ghirlandajo,
Bello Belli,
Cosmo Roselli,
Fra Angelico,
Giovanni Sagliano,
Andrea Castagno,
Lorenzo Monaco,
Giovanni de San Giovanni.

Fra Bartholomeo della Porta. De cet artiste le musée conserve, entre autres ouvrages, le *Jugement dernier*, terminé par Marcotto Albertinelli. Cette remarquable

L'Adoration des Bergers, par Hugo Van der Goes († 1482).

(Galerie de l'Hôpital Santa Maria Nuova à Florence. — Hauteur, 2 m. 50, Largeur, 3 m. 04.)

L'Adoration des Bergers, par Hugo Van der Goes († 1482).

(Volet de droite : largeur, 1 m. 30.)

Saint Matthieu, saint Antoine, abbé ; à genoux, Tomasso Portinari et ses deux fils.

Au revers, l'ange Gabriel en grisaille (Annonciation).

L'Adoration des Bergers, par Hugo Van der Goes († 1482).

(Volet de droite : largeur, 1 m. 30).

Sainte Madeleine, sainte Marguerite ; à genoux, la femme et la fille de Tomasso Portinari.

Au revers, la Vierge en grisaille (Annonciation).

La Vierge et l'Enfant Jésus, par Hugo Van der Goes.

Musée national à Florence, collection Carrand.

peinture était dans un des cloîtres de l'hôpital. Elle y eût infailliblement péri par l'action des éléments, si, en 1671, on n'avait pris la précaution de l'enlever ; ce fait et d'autres justifient la nécessité de déplacer les œuvres d'art dès qu'on soupçonne qu'elles sont en danger.

La sculpture est représentée par Verrocchio, Mino, Donatello, Pucci da Empoli, Andrea Pisano, la famille des Robbia, Lorenzo di Bicci et d'autres moins célèbres.

On voit que plus d'un grand musée peut envier les richesses de Santa Maria Nuova.

Les touristes mettent peu d'empressement à les visiter. Ils allèguent que le temps leur fait défaut et qu'ils peuvent voir ailleurs à Florence des ouvrages aussi considérables des mêmes artistes: c'est exact pour les maîtres italiens, mais ils ne sauraient trouver nulle part en Europe l'équivalent de l'*Adoration des Bergers* de Van der Goes, qui, à elle seule, ferait la réputation d'une collection de peintures.

II.

Je crois que pour s'occuper utilement de la peinture ancienne, il faut savoir se spécialiser ; pour mon compte je m'en tiens à la Toscane jusque dans le premier quart du XVIe siècle, et c'est bien suffisant pour remplir mes jours.

Je ne puis donc dire de Van der Goes que ce qu'en ont dit avec compétence les historiens de l'art flamand [1] ; aussi bien le présent article ne doit-il être regardé que comme une sorte de rapport.

Il naquit à Gand dans le second quart du XVe siècle ; en 1473, il est doyen de la gilde des peintres gantois ; en 1476, il est frère convers au couvent de Rouge-Cloître, ce qui ne l'empêche pas de continuer la peinture ; en 1482, il meurt fou dans ce couvent.

Ses premiers travaux sont pour la *Joyeuse entrée* et le mariage de Charles le Téméraire : beaucoup de ses peintures sont perdues ; quelques-unes donnent lieu à des contestations d'authenticité. M. Alphonse Wauters lui accorde positivement :

— *Le portrait de Charles le Téméraire* (Musée de Bruxelles).

— *Le portrait du duc Antoine de Bourgogne* (Collection Strafford à Londres).

— *Adoration des rois-mages* (Galerie Lichtenstein à Vienne).

— *Le portrait de Laurent Froimont* (Musée de l'académie des beaux-arts de Venise).

— *Le portrait d'un inconnu* (à Hampton-Court, Angleterre).

— *Le portrait de Thommasso Portinari?* (Musée d'Anvers).

— Et en première ligne l'*Adoration des Bergers* de Florence.

A cette liste, on peut ajouter, tout au moins comme sujets d'études critiques, d'autres peintures conservées en Italie.

— La *Madone et l'Enfant*, de la galerie des Offices de Florence.

La Madone est assise avec l'Enfant sur les genoux ; d'un côté, sainte Catherine, à genoux ; de l'autre, une sainte, assise.

M. Jean Semper attribue ce tableau à Henri Aldegrever, mais le cartouche porte le nom de Van der Goes sans restriction.

— La *Madone et l'Enfant* du musée national de Florence (Bargello).

Ce petit tableau fait partie de la collection Carrand. M. Carrand avait réuni à Lyon une collection très remarquable d'objets d'art anciens ; à la suite des événements politiques de 1870, il prit la résolution de

1. E. de Busscher, *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles.*

Alph. Wauters, *Hugues Van der Goes, sa vie et ses œuvres.*

A. J. Wauters, *La Peinture Flamande.*

quitter la France avec sa collection. Il s'établit d'abord à Pise, puis il vint à Florence, où il mourut. Par un testament de 1889 il légua sa collection au Musée national ; elle est installée, avec le buste du donateur, dans des salles spéciales. Le conservateur qui a organisé l'installation étant mort également, j'ai interrogé un érudit qui avait fait partie de la commission chargée de la réception des objets ; il m'a répondu que dans les papiers de Carrand, il n'y avait relativement à la Madone de Van der Goes qu'une

La Madone et sainte Catherine, par Hugo Van der Goes. (Musée des Offices de Florence.)

simple mention d'inventaire et qu'il ne savait pas si le tableau avait été acheté en Italie.

— Un *Crucifiement*, au musée Correr à Venise. M. J. Burckhardt dans son *Cicerone* n'hésite pas à donner ce petit tableau à Van der Goes.

— *La Mort de la Vierge.* Une copie de cet ouvrage, dont l'original est à Londres, se trouvait à la galerie Sciarra à Rome ; on l'attribue soit à Martin Schöngauer soit à Hugo.

— *La Madone* du musée de Bologne ; M. Burckhardt déclare qu'elle n'est pas de Van der Goes.

— Le catalogue de la galerie des Offices, rédigé par M. Rigoni en 1891, donne la notice suivante à un tableau qui a été livré aux Offices en 1825 et qui provient de l'hôpital *Santa Maria Nuova.*

N° 749 Scuola di ugo Van der Goes.

Due ritratti : *uomo e donna in separati sparsimenti, mezze figure in costume fiammingo ; hanno ambedue un libro in mano. Sono depinti su due sportelli al un dietro dei quali vedesi l'Annunziazione della Vergine.*

Depuis lors le cartouche a été changé ; il porte maintenant les mots :

Cristus Pietro di Baerle, n. 1400, m. 1472.

L'*Annonciation* peinte, au revers des volets, en grisaille, est d'une autre main et certainement postérieure aux portraits. Le nouveau catalogue que prépare M. Pierracini, conservateur de la galerie, donnera la dernière attribution.

La très importante galerie du prince Corsini, à Florence, possède une œuvre de Van der Goes peu connue. Elle représente la Madone et l'Enfant; la Madone porte une couronne gemmée très détaillée; le visage au contraire est assez sommaire ; l'Enfant, vêtu d'une petite robe blanche, tient d'une main une poire et lève l'autre bras pour prendre un fruit semblable que lui tend la Madone. Le tableau mesure $0^{m},63$ de haut sur $0^{m},46$ de large. Le prince que j'ai interrogé sur la provenance de cet ouvrage, m'a répondu qu'il l'avait trouvé dans la collection de sa famille, mais qu'il ne possédait aucun document de nature à en prouver l'authenticité absolue. On peut supposer que cette peinture, comme celle du Musée des Offices, est la conséquence de la commande de Portinari.

Sur le talent de Van der Goes, je ne puis que citer textuellement les auteurs qui l'ont étudié. « Depuis Van Eyck, aucun artiste flamand, écrit M. A. J. Wauters, pas même Van der Weyden, n'est arrivé si près du grand style du chef de l'école. Nul n'a eu un coloris plus distingué, un faire plus simple, plus mâle, plus dépourvu souvent de ce défaut si commun à l'école et qui consiste à surcharger les vêtements d'ornements inutiles. Nul n'a dessiné plus savamment les têtes et les mains, n'a abordé avec plus d'audace et d'originalité le réalisme dans les types et les expressions des personnages. »

De l'*Adoration des Bergers*, spécialement, M. J. Burckhardt dit : « la Vierge et les anges ont le type douloureux, mais non sans grâce, de Hugo ; les portraits ont un caractère saisissant d'individualité toute flamande. C'est d'après un tel modèle qu'ont dû s'inspirer les anciens portraitistes florentins. »

L'authenticité de l'*Adoration des Bergers* est incontestable, et personne n'a jamais tenté de la contester. Je crois cependant que les auteurs auraient pu se dispenser d'invoquer le témoignage de Vasari pour donner plus de poids à leurs assertions.

Dans son chapitre sur les peintres flamands, Vasari cite plusieurs noms, notamment celui de Hugo, mais il ne dit mot de l'*Adoration des Bergers*, ni des autres peintures de Van der Goes. C'est M. Milanesi, le savant commentateur de Vasari, qui dans une note de son édition de 1881, indique que le Hugo nommé par Vasari est l'auteur du triptyque. Je donne ce détail, parce qu'en matière de références il est bon d'être d'une absolue précision, sinon on risque de manquer le but. Dans l'espèce si on cherchait dans un Vasari non commenté par Milanesi la mention de l'*Adoration des Bergers*, on ne la trouverait pas et on en conclurait que l'affirmation des auteurs est sujette à caution.

III.

JE termine ce rapport, car, je le répète, l'article n'a pas d'autres visées, par la confirmation d'une nouvelle qui est faite pour réjouir tous les amateurs et en particulier les Flamands.

Le chef-d'œuvre de Van der Goes ne restera plus longtemps, on l'espère du moins, à Santa Maria Nuova.

Le musée est situé en face de l'hôpital, via Bufalini, n° 29. Il est public mais fermé en ce sens qu'il faut aller à l'hôpital chercher le gardien et un billet d'entrée moyennant rétribution ; c'est une entrave, petite sans doute, mais gênante pour les voyageurs presque toujours pressés et qui ont tant de choses à voir à Florence. Les tableaux sont par suite infiniment moins vus dans cette galerie que s'ils étaient dans un autre musée.

D'autre part l'administration de l'hôpital cherchait depuis longtemps à vendre son musée pour augmenter ses ressources, mais la vente fut ajournée d'année en année pour diverses raisons. La cité de Florence voyait avec peine l'exportation très probable d'une grande partie des ouvrages ; on disait que les prix demandés étaient trop élevés ; on parlait d'une estimation de 300,000 francs pour le Van der Goes — le chiffre véritable de l'estimation n'est que de 200,000 francs et ce n'est pas cher; — on prétendait aussi qu'il y avait des oppositions de la part de certains dépositaires et légataires, bref les choses restaient en l'état lorsqu'en 1884, M. E. Ridolfi, alors vice-régent et depuis 1892 directeur des Galeries et Musées de Florence, prit l'initiative d'un projet, d'une *combinazione* de nature à satisfaire tout le monde.

Moyennant le paiement par la caisse des musées de Florence, d'une rente annuelle, dont la discrétion m'empêche de donner le chiffre et la durée, presque tous les ouvrages de peinture et de sculpture de Santa Maria Nuova deviendront la propriété des Musées et Galeries de Florence et seront répartis entre ces établissements.

L'*Adoration des Bergers* de Van der Goes a sa place d'honneur marquée dans le plan des nouvelles salles flamandes de la galerie des Offices.

Mais pour l'exécution de la convention il faut une loi ; le projet est au Parlement, et on attend le vote qui ne paraît devoir donner lieu à aucune difficulté.

Je suis un partisan déterminé des entrées payantes dans les musées, avec des jours gratuits et des cartes aux artistes, aux *cultori dell' arte*, et aux élèves des écoles, à la condition que la recette soit exclusivement consacrée à augmenter le crédit des acquisitions.

Le système fonctionne en Italie sans la moindre difficulté et à la satisfaction des étrangers qui sont ainsi bien plus à leur aise que lorsqu'ils avaient à supporter les complaisances et les explications intéressées des gardiens.

L'acquisition et la mise en lumière de la galerie de Santa Maria Nuova sera l'un des résultats des entrées payantes ; cet exemple pourra être invoqué dans les pays qui n'ont pas encore adopté la taxe et dont les crédits affectés aux musées sont insuffisants.

Florence, mars 1896.

GERSPACH.

Basilique de Saint-Pierre à Toscanella. — Façade. — (D'après le relevé de M. Tournaire, architecte.)

Les églises de Toscanella. Sainte-Marie-Majeure, Saint-Pierre. XIIe et XIIIe siècles. *(Suite et fin.)*

Eglise de Saint-Pierre.

PAR un chemin en pente rapide, tracé au flanc du coteau, on atteint l'enceinte, autrefois fortifiée, qui entoure l'ancienne cathédrale placée sous l'invocation de saint Pierre. L'église, située à l'extrémité du plateau, est orientée de telle sorte, que sa façade regarde la campagne et que le parvis arrive jusqu'aux escarpements du rocher.

La déclivité du terrain a facilité, nous pourrions dire nécessité, la construction d'une crypte au-dessous de l'abside et du transept. On y pénètre directement de l'extérieur par une porte latérale, et l'on se trouve au milieu d'un quinconce de colonnes supportant une succession de voûtes d'arête. La diversité des fûts, lisses, cannelés, ou façonnés en spirales, ainsi que la variété des chapiteaux témoignent d'une origine étrangère à la construction de l'église, et nous autorisent à croire qu'ils proviennent du temple païen auquel la basilique chrétienne a succédé sur ce même emplacement. Dans cette crypte furent déposés, au VIIe siècle, les corps des saints Marcellus et Valerianus. Une inscription gravée sur une plaque de marbre rappelle ce souvenir; elle se termine par les mots: SEXTIVS SENTIVS SEXTI FILIVS QVATRVM VIR DE SVO POSVIT. Un escalier largement ouvert monte à l'église supérieure.

Le plan général de l'église Saint-Pierre comporte, comme celui de Sainte-Marie, trois nefs, un transept surélevé de cinq marches, une grande abside et deux absidioles vis-à-vis des bas-côtés. Une suite de cinq arcades supporte de chaque côté de la nef principale les grands murs qui soutiennent la charpente et vient butter en avant du transept, sur un fort pilier, cantonné de colonnes engagées, montant jusqu'à la partie supérieure de la muraille. De l'un à l'autre des deux hauts piliers passe en travers de la nef un grand arc très élevé, formant arc triomphal. Cette adjonction toute romane, n'existant pas à Sainte-Marie, relie entre elles les deux parties de l'édifice et donne une grande solidité à la construction. Deux autres arcades s'appuyant sur ces mêmes piliers, font suite à celles de la nef, traversent le transept et retombent de chaque côté de l'abside ; au-dessus, le mur s'élève dans toute sa hauteur jusqu'aux fermes de la charpente. Les bas-côtés, limités par des murs latéraux moins élevés, sont couverts par une charpente en appentis apparente à l'intérieur.

Cette disposition, s'écartant du plan généralement adopté pour les basiliques latines, n'est pas un fait isolé, on en trouve en Italie beaucoup d'exemples ; elle rappelle très exactement le plan de la basilique de San-Miniato construite à Florence, en 1013. Sans doute, l'évêque Hildebrand, qui en ordonna l'érection et en suivit les travaux, avait à son service des architectes plus habiles que ceux de Toscanella, mais tous agissaient d'après les mêmes principes, renforçaient certains points d'appuis, et réunissaient par des arcs solides les murs longitudinaux, donnant ainsi à l'ensemble plus

de cohésion, ce qui leur permettait d'augmenter sensiblement la hauteur des nefs.

Laissant aux constructeurs des grandes cathédrales le mérite d'avoir les premiers appliqué ces procédés nouveaux, on peut admettre que ce qui s'était fait à Florence, au début du XIe siècle, ait pu être répété, dans une petite ville comme Toscanella, à la fin de ce même siècle. C'est ce que confirme du reste la grande inscription gravée en lettres romaines sur la corniche du ciborium du maître-autel, en donnant la date de la reconstruction de l'église :

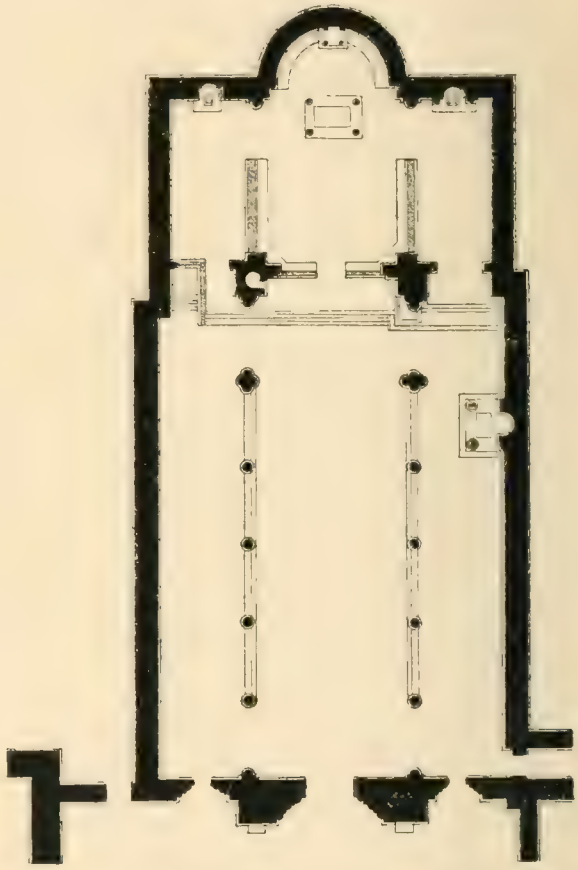
✠ RICARDVS. PRESVL TVSCANVS CENTVMCELLINVS ATQVE BLEDANVS. ✠ SIT RICARDVS PARADISI SEDE PARATVS AMEN ✠ EGO PETRVS PRESBITER HOC OPVS FIERI IVSSI ✠ ANNO AB INCARNATIONE DMI MILLENO NONAGESIMO III. ✠

(Richard évêque de Tuscania de Cencellico et de Bleda — Que Richard aille prendre place au Paradis ! Ainsi soit-il — Moi Pierre prêtre j'ai ordonné que ce travail fût exécuté. — En l'année de l'Incarnation du Seigneur 1093) (1).

Cette inscription faite pour perpétuer par un témoignage solennel, le souvenir de l'œuvre de Pierre, se poursuit sur les quatre faces du ciborium. La place qu'elle occupe, son importance même, doivent éloigner l'idée de la rattacher à l'érection du seul ciborium ; il faut donc la rapporter à un travail plus considérable, aussi, nous n'hésitons pas à admettre que l'église a subi à la fin du XIe siècle une reconstruction presque complète.

Qu'était le monument à son origine ? Qu'était-il même, avant cette reconstruction ? Il est bien difficile de le dire. Cependant, un examen détaillé nous fera découvrir des traces d'une existence antérieure et des restes d'une ornementation très ancienne.

L'église de Saint-Pierre est plus grande que celle de Sainte-Marie. Les nefs ont



Plan de la basilique de Saint-Pierre à Toscanella.

27^m,50 de longueur ; celle du milieu a 9^m,85 de large, celles des côtés 5^m,70 ; depuis les marches qui montent au transept jusqu'au mur du chevet on compte 9^m,70, et l'ouverture de l'abside a 6^m,00 de diamètre. Toutefois, en relevant le plan de l'édifice, on constate un décrochement dans les deux murs latéraux à la hauteur du sanctuaire, à l'endroit même où se termine la crypte, ce qui donne une largeur totale plus considérable pour les nefs que pour le transept. Il

1. La plupart des lettres de cette inscription sont encore parfaitement gravées, quelques-unes sont effacées mais peuvent aisément se rétablir ; une cassure assez importante existe au travers du mot *Incarnatione*, mais laisse apparentes les lettres D. MI. NONAGESIMO III.

Basilique de Saint-Pierre à Toscanella. — Vue intérieure.

(D'après une aquarelle de M. [illegible])

y a eu en ce point un raccordement de constructions faites à des époques différentes; il est donc permis de supposer, avec quelque vraisemblance, croyons-nous, que la portion de l'édifice comprenant la crypte, le sanctuaire et le transept est la plus ancienne, et que si elle a été refaite postérieurement, elle l'a été sur l'emplacement même des constructions premières.

Néanmoins, si l'on veut rechercher ce qu'il reste de l'église primitive, de celle qui, en 648, reçut les reliques des saints Marcellus et Valérianus, on trouvera bien peu de choses ; peut-être quelques pans de murailles dans lesquels on remarque certaines portions de maçonnerie appareillée en briques réticulées ; peut-être les substructions de la crypte, peut-être la crypte elle-même, rien, ne s'oppose à en faire remonter la construction à ces temps reculés ; et c'est tout. Le reste de l'édifice, abside, transept, nefs principale et secondaires, doit être attribué à une longue période de travaux commencés vers la fin du IXe siècle et terminés par l'érection du maître-autel et de son ciborium.

L'intérieur de St-Pierre est loin de dégager le charme que l'on éprouve en entrant dans Ste-Marie. On se sent ici mal à l'aise au milieu d'une nudité presque barbare, en face de ces arcs, de ces voûtes, de ces hautes murailles que nul détail, nulle décoration ne vient égayer. Il faut faire un énergique appel à la raison pour entreprendre l'étude détaillée du monument et se dire que ces pierres, quelqu'aride qu'en soit l'apparence, vont, dans leur langage, nous dévoiler des faits intéressants.

Et, que sont tout d'abord ces grosses colonnes de pierre sur lesquelles portent les arcades, si toutefois on peut donner le nom de colonne à ces piliers ronds, trapus, écourtés, sans base, disgracieux au possible, mais solides à souhait pour porter la charge effrayante du grand mur de la nef principale ? D'où proviennent ces chapiteaux, du plus beau style corinthien, qui surmontent quelques-uns de ces points d'appui et s'adaptent parfaitement sur l'astragale prise dans le dernier tambour de la colonne ?

Il n'y a, pensons-nous , qu'une seule réponse admissible à faire à ces questions : la voici. En doublant à peu près, par la pensée, la hauteur des fûts des colonnes actuelles, on atteint une dimension qui, d'après les lois de l'architecture antique, répond exactement à la hauteur que devrait avoir une colonne d'ordre corinthien de même diamètre. Le chapiteau nous apparaît alors dans ses véritables proportions, sauf en ce qui concerne le tailloir évidemment refait; le galbe existant dans les piles s'explique, et nous reconstituons un ordre parfait. Or, on compte dans l'église six piliers ronds, les deux autres, les plus voisins du chœur, étant de simples piles faites de petites assises de maçonnerie, et l'on peut aisément se représenter ces six grandes colonnes ainsi reconstituées supportant le portique extérieur d'un temple qui aurait occupé l'emplacement même de l'église. Il n'est donc pas impossible, sans toutefois pouvoir rien affirmer, que telle ait été la destination primitive de ces colonnes, et que les premiers constructeurs de l'église s'en soient servis, d'après leurs moyens, pour satisfaire à leurs besoins.

Les arcades, grandes ou petites, posent devant nous un nouveau problème. Elles sont en plein cintre, appareillées en deux arcs concentriques, dont l'un est d'une largeur égale à l'épaisseur du mur qu'il supporte, tandis que l'autre, de moindre largeur, n'affleure la muraille que sur une face, et forme retraite du côté de la nef principale. Les deux arcs, composés de claveaux indépendants les uns des autres, sont cependant

reliés, pour en augmenter la résistance, par certains grands claveaux lancés de distance en distance à des intervalles réguliers, occupant, comme de véritables sommiers, toute la largeur du mur. Ce système de construction, emprunté à l'architecture antique, laisse du côté de la grande nef des vides qu'il eût été naturel de voir occuper, comme à l'intrados des arcades de Sainte-Marie, par des panneaux de marbre sculptés. Cette décoration fait ici défaut, et, ces pierres d'attente, partout en saillie, donnent à l'église un caractère de tristesse, un aspect de squelette, de monument inachevé; on y sent le travail interrompu, l'abandon forcé, d'autant mieux que les trous nécessités par la présence de l'échafaudage sont encore béants et n'ont pas été rebouchés.

A la partie supérieure des grands murs, on voit une succession de fausses arcades dans lesquelles s'ouvrent, de distance en distance, les rares fenêtres qui éclairent l'intérieur. Ces arcs n'ont pas été placés là dans un simple but de décoration; de même épaisseur que le mur, ils font partie de la construction, se retrouvent apparents à l'extérieur, et constituent une disposition architectonique voulue, rationnelle, tendant à alléger d'un certain poids la partie haute de la muraille.

Le mobilier presbytéral, bien moins important que celui de Sainte-Marie, est loin, cependant, d'être dénué d'intérêt. Le siège épiscopal, élevé sur deux degrés au fond de l'abside, est en marbre, très simple, de forme carrée avec des accoudoirs droits; le dossier, suivant l'usage généralement adopté, est surmonté d'un disque. Le maître-autel, bloc de pierre recouvert d'une table rectangulaire, s'élève sous un ciborium composé de quatre colonnes de marbre blanc veiné de vert, surmontées de chapiteaux variés à feuilles et à volutes, et de quatre arcs soutenant un dôme pyramidal ; en dehors de la grande inscription que nous avons reproduite, aucun ornement ne le décore. Dans le bas-côté droit, un autre ciborium, de construction et de forme presqu'identique, devant par conséquent dater de la même époque que le précédent, surmonte un autel secondaire ; ses colonnes sont également de marbre blanc veiné et paraissent avoir la même provenance; leurs chapiteaux de marbre blanc sont régulièrement sculptés de quatre feuilles d'acanthe, assez vigoureusement détachées, enveloppant la corbeille et rachetant les angles d'un abaque mouluré. Auprès du grand pilier de droite, une ancienne table d'autel repose sur un massif de maçonnerie.

Le chœur, situé en avant du maître-autel, est séparé des nefs et des parties latérales du transept par une haute balustrade ou chancel, composé d'anciens fragments, panneaux, montants verticaux, bandeaux horizontaux, tous de marbre blanc sculpté. On y voit des rinceaux, des entrelacs de joncs, des suites de médaillons formés de baguettes juxtaposées, contenant des rosaces ou des fleurons, motifs ayant tous le caractère bien marqué des œuvres du IXe siècle, de style absolument identique du reste aux arcs de l'ambon et aux panneaux du baptistère de Ste-Marie. Quelques-unes de ces dalles sculptées présentent cependant une décoration différente : ce sont de petites arcades découpées en lobes multiples, enfermant des croix et retombant sur de courts pilastres cannelés. Sans remonter aux beaux sarcophages des VIe et VIIe siècles sur lesquels se trouve une semblable décoration d'arcades, nous pouvons comparer ces panneaux aux margelles des puits du cloître du Latran et de l'église de St-Jean à la Porte Latine, datant toutes deux de la fin du VIIIe ou du IXe siècle.

Est-ce à dire que vers cette époque il a été construit à St-Pierre un chancel complet, barrant toute l'église comme celui de Corneto, ou de Castel St-Elia, et que, détruit pour une cause inconnue, ses débris aient servi à édifier la balustrade actuelle ? Cela n'aurait rien d'impossible. Rien non plus ne nous permet d'affirmer une semblable hypothèse.

L'ambon, appuyé sur le gros pilier gauche du transept, est un simple massif carré de maçonnerie surmonté d'une corniche et d'un parapet plein sans aucun ornement.

D'où vient cette absolue nudité? N'existait-il plus dans les deux églises d'anciens panneaux sculptés dont on aurait pu se servir pour orner les façades ? Cette étrange pauvreté nous surprend d'autant plus que l'ambon, par sa forme même, indique un ouvrage de la fin du XIIe siècle, et que le pavement de l'église, refait certainement à cette même époque, n'est pas sans richesse.

Il est divisé, dans la grande nef seulement, par des bandes transversales en plusieurs compartiments comprenant des carreaux de pierre et de marbre dans lesquels sont inscrits des cercles et des losanges juxtaposés. Ce n'est pas le fameux *opus Alexandrinum* des grandes basiliques, merveilleux tapis de porphyre et de marbre aux méandres compliqués; mais ce genre de pavement, qui portait le nom d'*opus sectile*, n'en est pas moins un indice du luxe que l'on se proposait d'apporter à l'ensemble de la décoration de l'église.

On découvre encore quelques traces de peintures sur l'arc et dans la concha de l'abside. Elles sont tellement endommagées, qu'il est presqu'impossible d'en reconstituer les sujets. On y voit cependant : sur l'archivolte de l'arc, un Agneau pascal dans un nimbe ; et à ses côtés, les bustes des douze apôtres ; au-dessus, quelques figures d'anges ailés peuvent encore se distinguer ; et, dans l'abside, un très grand personnage nimbé, qui en occupe le centre, paraît environné d'anges aux ailes déployées, faisant cortège comme dans une ascension. Quelques tableaux mieux conservés sont disséminés sur les piliers.

La façade de l'église, complètement remaniée à la fin du XIIe siècle ou au commencement du XIIIe, admirablement conservée du reste, présente dans ses dispositions générales beaucoup d'analogie avec celle de Sainte-Marie : même rosace éclairant la partie haute de la nef, même avant-corps correspondant par sa saillie à cette nef centrale ; au-dessus de la porte principale, même galerie transversale, avec portique à colonnettes, et deux portes secondaires donnant de même accès dans les bas côtés.

Malgré cette similitude, il y a cependant des différences considérables dans l'architecture des deux monuments.

Et d'abord, les deux ailes de la façade, correspondantes aux deux nefs latérales de l'église, ont ici un caractère très particulier. Non seulement, les petites arcatures, tenant lieu de corniche, disparues presque complètement à Sainte-Marie, couronnent encore parfaitement la portion verticale du mur et se poursuivent suivant l'inclinaison de la toiture sur la partie rampante, mais ces façades sont en outre décorées de fausses arcades, dont les archivoltes, fortement accusées par un profil vigoureux, reposent sur les chapiteaux de hautes et sveltes colonnes engagées, telles qu'on en voit de nombreux exemples sur les façades des plus anciennes églises de Pise et de Pistoie, construites au XIe et au XIIe siècle. Pour ménager l'emplacement de la porte, il a fallu supprimer la colonne médiane et faire supporter la

retombée des arcs par une console encastrée dans le mur. Deux lions, se présentant de face, sont symétriquement encastrés sous une des arcades. Leur présence en cet endroit n'a aucune raison d'être, mais je les soupçonne fortement d'avoir appartenu à un ancien portail démoli et d'avoir supporté, comme il était d'usage, deux des colonnes qui l'encadraient.

Les deux portes latérales sont presque semblables, les ouvertures en sont aujourd'hui murées, mais leur architecture est intacte : elles reproduisent à peu de chose près la porte latérale gauche de Sainte-Marie. Les pilastres sur lesquels repose le linteau sont ici unis et non plus couverts d'ornements sculptés, et les tympans, au lieu d'être occupés par un motif complet de décoration se développant sur la lunette toute entière, montrent, d'un côté, trois petits personnages juxtaposés, et de l'autre, un aigle vu de face les ailes déployées. Il n'y a aucune différence dans les encadrements. Une colonne isolée, lisse à la porte de gauche, torse à celle de droite, et placée dans l'ébrasement, supporte une première archivolte en forme de boudin ; une seconde arcade, décorée d'une suite de larges feuilles aux extrémités recourbées en crochet, chanfreine la muraille et porte sur les chaînes d'angle ; enfin, un arc sculpté, concentrique aux deux autres, mais en saillie sur le nu du mur, joue le rôle de corniche et protège la voussure. Non seulement c'est le même style d'architecture qu'à Sainte-Marie, mais la même facture reproduit identiquement la même décoration. Ces différents travaux peuvent donc vraisemblablement être attribués aux mêmes artistes, en tous cas, ils sont indubitablement de la même époque. Cependant, les sujets compris dans les tympans ont un aspect archaïque si bien marqué, leur exécution dénote un ciseau si grossier, que nous sommes fortement tenté de croire qu'ils ont appartenu à un encadrement plus ancien de ces mêmes portes, encadrement simple, mieux en rapport avec l'architecture des façades latérales et moins étroitement resserré entre les colonnes qui s'y trouvent engagées.

Le corps principal de la façade peut se diviser lui-même en deux parties distinctes. Tout en haut, le monument est couronné par un fronton, indiquant exactement la forme à deux versants de la toiture, mais absolument dépourvu d'ornements, étonnant même par la brutale simplicité de sa maçonnerie, et pouvant faire croire à la disparition d'ornements laissant un vide qu'il aurait fallu se hâter de combler. Au-dessous du fronton, une surface rectangulaire, entièrement recouverte de marbre blanc, est décorée, au contraire, avec une abondance et un luxe absolument extraordinaire, bien rare à rencontrer parmi les églises de cette époque. De chaque côté, pour renforcer les angles, s'élève un pilastre cantonné d'une colonne engagée ; le pilastre est lisse, mais la colonne est ornée dans toute sa hauteur de palmes juxtaposées, disposées en écailles de poisson. Pilastre et colonne n'ont qu'un seul chapiteau composé de deux rangées de feuilles superposées, et surmonté d'un sommier tout uni ; leur base commune s'appuie sur les reins de grands bœufs, faisant saillie de toute la moitié de leur corps, vus de face, et appuyés sur un socle orné de feuilles recourbées. Que signifient ces animaux, sculptés du reste avec une certaine allure ? Serait-ce un souvenir des sacrifices d'autrefois, un reste de l'ancien temple ? Nous ne pouvons mieux expliquer leur présence. La corniche passant d'un pilastre à l'autre, se compose d'une doucine ornée, d'un larmier à denticules et de beaux modillons uniformément

décorés d'une large feuille d'acanthe recourbée, suivant la forme adoptée pour celles des voussures des portes.

La grande rosace occupe le milieu de l'espace ainsi limité. D'un style moins pur, d'une fantaisie plus libre, mais non moins heureuse que celle de Sainte-Marie, elle est encadrée par un grand cercle formé de claveaux réguliers ornés de feuilles à crochets, semblables à celles des portes et des modillons. Autour du point central se développe une roue faite de rayons en colonnettes et d'arcs légers ; un double cercle ajouré d'une succession de disques creux enveloppe la roue et supporte une série rayonnante de calices ou fleurons évasés, laissant entre eux un vide régulier.

Cette grande ouverture circulaire est inscrite dans un encadrement carré où l'on voit sculptés, en beau relief,aux angles, les quatre Symboles évangéliques ; en haut, l'Aigle,les ailes déployées, est posé de profil, fièrement campé sur ses pattes ; l'Ange est une charmante figure drapée avec naturel, s'élançant, un bras tendu vers l'infini, à l'abri de ses grandes ailes ; le Lion et le Bœuf ont également une belle tournure. C'est de la bonne sculpture ; on y sent la noblesse, un certain caractère de grandeur même, sous des formes un peu rudes encore. Sur le côté de ce cadre, se détachent en grand relief, des dragons ailés, corps couvert d'écailles, rampants sur les anneaux déployés de leur longue queue, et, poursuivant d'autres animaux qui semblent être des chiens.

Cette décoration surabondante, étrangère à l'ensemble de l'architecture, inspirée, semble-t-il, par les terribles versets de l'Apocalypse, n'est pas un fait isolé propre à la seule église de Saint-Pierre. Il n'est pas rare de voir sur les façades des églises construites au XIIe siècle, des figures d'animaux bizarres, d'allure farouche, se détachant en puissants reliefs ; à Spolète, à Bevagna, on en trouve des exemples ; et, le beau portail latéral de la cathédrale de Foligno, construit par deux artistes ombriens, en 1202, époque correspondante à celle de la restauration des églises de Toscanella, nous montre les Attributs évangéliques se détachant en pleine saillie sur l'archivolte intérieure.

Non seulement, pour orner l'encadrement de la rosace, la sculpture avait fait appel à toutes ses ressources, mais l'architecte a voulu en augmenter la richesse par l'incrustation dans le marbre de mosaïques de verres émaillés. Il en reste encore quelques traces : on reconnaît parfaitement les deux bandes horizontales passant extérieurement en haut et en bas, ornées d'un dessin clair enlevé sur un fond bleu. La rosace elle-même est largement pourvue de ce genre de décoration : tous les arcs, les disques, les grands cercles, sont moulurés à plat, en ménageant un champ pour recevoir les cubes de la mosaïque.

Ce devait être une chose vraiment réjouissante à voir que cette grande fenêtre, brillante des mille colorations des vitraux et des mosaïques, tandis que frappées par les rayons du soleil, les saillies des marbres s'enlevaient en belles ombres violacées sur la surface du mur.

Nous avons déjà cité,en parlant de Sainte-Marie, la rosace de Saint-Jean à Viterbe ; nous ne pouvons mieux faire que de la rapprocher encore de celle de Saint-Pierre. Toutes deux sont de même style; il y a non seulement similitude, il y a presque identité de composition, surtout en ce qui regarde la partie centrale. Des deux côtés, la mosaïque joue le même rôle, est employée de la même façon, soit qu'elle se trouve placée sur les moulures intérieures, soit qu'elle

accompagne l'encadrement extérieur de bandes posées à plat. Des deux côtés aussi, les animaux apocalyptiques, sculptés aux angles, ont une parfaite ressemblance ; les poses sont à peu près les mêmes, et le même procédé consistant à creuser le marbre autour des figures, a été employé pour en augmenter la saillie.

L'emploi de la mosaïque d'incrustation pour décorer les façades est une innovation très particulière aux marbriers romains. Jusque-là, on s'en était servi pour enrichir le mobilier presbytéral des églises ; mais avec les premières années du XIIIe siècle, nous les voyons étaler à l'extérieur leurs belles colorations; timidement d'abord comme ici, comme à Viterbe, comme à Corneto, mais quelques années plus tard, avec une abondance toute particulière, comme au portique de Civita-Castellana.

Entre l'encadrement de la rosace et les pilastres d'angle, l'espace laissé libre est occupé par une décoration très curieuse, très intéressante, et dont il est difficile, croyons-nous, de citer d'autres exemples.

Il faut se figurer, de chaque côté, une sorte de fenêtre, oblongue, rectangulaire, ouverte sur l'intérieur de la nef, mais recoupée par trois colonnettes fines et très élevées, garnies de jolis chapiteaux à feuilles, portant la retombée de très petites arcades, et donnant ainsi naissance à deux jours longs et étroits. A l'encontre des meneaux de l'architecture romane, séparant en parties égales l'ouverture de la fenêtre géminée pour diminuer la portée de l'arc qui la surmonte et en contrebuter la poussée par la présence d'arcs secondaires, les colonnes s'élèvent ici très haut, de façon à faire porter le linteau de la fenêtre sur les reins d'arcades minuscules ; l'une de ces colonnes est bien placée dans l'axe, mais les deux autres sont appuyées au montant vertical, ce qui permet au chapiteau de se déployer et laisse un jour qui donne de la légèreté à l'ensemble. Ce n'est plus une fenêtre, c'est une sorte de portique aérien, précieusement encadré dans une magnifique décoration enlevée en bas-relief.

A gauche, des disques juxtaposés sont réunis par un cordon prenant son point de départ dans les fleurons d'un magnifique calice placé à la partie inférieure. L'Agneau pascal occupe, en haut, la place d'honneur, entre deux figures d'anges représentés à mi-corps ; quatre bustes et deux panaches sont sculptés dans les disques latéraux; au-dessous, dans une niche carrée, un personnage se tient assis les bras levés, ayant toute l'apparence d'un bas-relief antique rapporté en cette place. Du côté droit, les disques sont remplacés par les volutes d'un superbe rinceau du plus beau style, renfermant de larges fleurs épanouies ; un personnage tricéphale, le corps nu, tenant dans ses mains un serpent, dresse à la hauteur de la fenêtre ses têtes barbues servant de point de départ aux branches du rinceau.

En général, toute cette ornementation est traitée avec un rare mérite, et rappelle, par ses larges développements, ses saillies vigoureuses, la souplesse du rendu, l'ampleur de son dessin, certains beaux morceaux de la sculpture antique. La présence de pareils motifs sur la façade d'une église à Toscanella, serait presqu'une énigme, si nous ne connaissions d'autres sculptures ayant avec celles-ci une analogie frappante et appartenant aux façades de monuments religieux situés dans une contrée voisine.

Les portes latérales de la cathédrale d'Assise sont accompagnées de larges chambranles où se voient une suite de disques formant médaillons, renfermant l'Agneau, des têtes de saints et des fleurons, sculptés

dans le même style, avec la même vigueur, et dessinés avec la même précision que ceux de Toscanella. La porte principale de cette même cathédrale possède un double encadrement de rinceaux si largement conçus et si bien traités, qu'ils peuvent passer pour avoir été copiés sur un modèle antique. La belle porte du dôme de Foligno, est également ornée de rinceaux classiques, fouillés dans le marbre d'une façon toute magistrale. A Bévagna, à Narni, à Terni, partout en Ombrie, on trouve un grand nombre d'œuvres d'art, exécutées à la fin du XIIe siècle, mais ayant l'allure, la force, la finesse de la sculpture antique. Spolète surtout a conservé, sur la façade de la vieille église du St-Sauveur et au fronton du petit temple de Clitumne, des morceaux absolument dignes de l'art de la belle époque romaine.

Il y avait, en effet, à la fin du XIIe siècle, en Ombrie, une grande école d'art, vivant à l'abri de toute influence étrangère, qu'elle vînt des provinces du nord ou de Byzance, et prenant son inspiration aux sources les plus pures de l'antiquité romaine. Cette école florissante de marbriers, *Marmorarii*, comme on les appelait alors, étendait au loin le champ de ses manifestations ; c'est elle que nous retrouvons à Saint-Pierre, travaillant à la reconstruction de cette façade dont l'aspect, la forme générale et les détails d'ornementation se rapprochent sensiblement plus de l'architecture antique que de l'architecture romane, même comme on la pratiquait alors en Italie.

La partie inférieure de la façade, en saillie sur les ailes latérales, comprend une galerie transversale et un portail principal.

La galerie, presqu'en tout semblable à celle de Sainte-Marie, d'une utilité non moins problématique, puisqu'il est impossible d'y accéder, est cependant d'un aspect plus correct et d'un style plus relevé que cette dernière. Ses onze arcades en plein cintre reposent sur des colonnettes plus élancées, surmontées de délicats chapiteaux à fortes volutes. Les deux parties pleines des extrémités sont accompagnées aux angles de deux grandes chimères tenant sous leurs griffes d'autres animaux terrassés. Ce léger portique est couronné par une corniche, ornée de redents, de feuilles et de modillons à têtes d'hommes ou d'animaux. La galerie repose sur un mur nu, appareillé dans toute sa hauteur en assises régulières d'une pierre assez lisse ; au milieu s'ouvre la porte principale environnée de son encadrement de marbre blanc.

Mais quelle singulière différence entre l'architecture de ce portail et celle des autres parties de la façade ! Bien que les éléments constitutifs en soient les mêmes que ceux de la grande porte de Sainte-Marie, bien qu'ils aient été mis en œuvre d'après la même ordonnance, le résultat est tout autre et dénote un réel progrès.

Ici, la concavité de la voussure, comprise tout entière dans l'épaisseur du mur, et non plus en saillie sur sa surface, est formée de quatre arcs en plein cintre, concentriques, en retrait les uns sur les autres. Les trois premiers, larges bandeaux méplats, sont supportés par d'élégantes colonnes, sveltes, élancées, d'un galbe presqu'irréprochable, accompagnées de charmants chapiteaux de style corinthien et de bases à griffes. Placées dans les encoignures que forment les piliers, elles reposent sur des socles peu élevés mais délicatement moulurés. Au fond de cet ébrasement, au-dessous d'une quatrième arcade, s'ouvre la baie, entourée d'un chambranle dont les montants et le linteau sont entièrement décorés d'une mosaïque brillante d'émaux colorés, formant un dessin répété d'étoiles et de roses.

Le tympan de la lunette avait-il reçu primitivement quelque motif de sculpture ? Le vide en avait-il été réservé au contraire pour laisser pénétrer le jour et l'air à travers une demi-rosace ou une claire voie quelconque ? Il est impossible de le dire, cet espace étant aujourd'hui bouché par un remplissage de mosaïque en damier blanc et noir, faite sans doute après coup, assez grossière, et bien peu en rapport avec l'éclat et la finesse des mosaïques qui l'avoisinent.

Les différents arcs de la voussure sont composés de claveaux réguliers ; ceux de l'arc extérieur sont décorés sur leur face d'une rosace incrustée en marbre de couleur.

Ainsi, dans la construction du portail de Saint-Pierre, nous avons pu constater un progrès, une marche en avant vers un idéal nouveau s'écartant complètement de ce qui s'était fait soit aux portes latérales, soit à celles de l'église Sainte-Marie. Mais d'où sont venus les éléments de ce progrès, par quelle voie ont-ils pénétré jusqu'ici ; voilà ce qu'il est intéressant de rechercher.

La ville de Corneto, relevant autrefois du siège épiscopal de Toscanella, possède une église dont la fondation remonte très haut, mais qui fut en grande partie reconstruite à la fin du XIIe siècle ; une inscription gravée sur la façade indique, en effet, qu'elle avait été de nouveau consacrée en l'année 1208. Trois portes accompagnées d'un encadrement de marbre blanc, donnent accès dans l'église ; celle du milieu, plus importante que les deux autres, peut dans une certaine mesure être comparée au portail de Saint-Pierre : l'ouverture en est encadrée dans un chambranle méplat accoté d'une colonne engagée et d'un large champ lisse incrusté de mosaïques de petits cubes de marbres dessinant des disques réunis par des bandes. Ces portes sont l'œuvre d'un marbrier romain, nommé Petrus, ainsi que l'indique une signature gravée. Une grande fenêtre géminée ouverte dans la façade, à la place qu'occupe habituellement la rosace, est décorée dans le même style ; son chambranle de marbre est également incrusté de mosaïques. Suivant une autre inscription, elle est l'œuvre d'un autre marbrier du nom de Nicolaus ; Petrus et Nicolaus étaient tous deux fils d'un certain Ranierus comme eux maître marbrier.

On peut encore trouver, à la porte latérale du dôme de Foligno, un exemple de ces incrustations de marbres de couleur sur un fond de marbre blanc ; un des arcs de la voussure porte, sur la face de chacun de ses claveaux, une étoile inscrite dans un cercle ; de plus, le grand arc développé sur le mur autour de ce portail, est décoré d'une belle torsade faite d'une mosaïque de petits cubes de marbre.

La porte de l'église Saint-Michel, à Bévagna, également composée d'arcs concentriques, présente, sur le méplat de l'un d'eux, une décoration toute semblable de marbre incrusté de mosaïque. Or, nous le savons, les églises de Bévagna et de Foligno, presque contemporaines, ont été achevées dans les dernières années du XIIe siècle, et nous donnent déjà de précieuses indications.

Mais, si, revenant un peu sur nos pas, nous entrons à Città-Castellana, ville beaucoup plus voisine de Toscanella, nous y trouvons le plus bel exemple que l'on puisse citer de l'emploi de la mosaïque de verre incrustée dans le marbre pour orner les façades extérieures d'un édifice.

Sans vouloir nous arrêter ici au portique construit en avant de la façade de la cathédrale, véritable merveille, rappelons seulement que deux marbriers romains, nommés Laurent et Jacques, faisant partie tous deux

de cette grande famille d'artistes, que l'on est convenu d'appeler les Cosmati, s'employaient dans les dernières années du XIIe siècle à la décoration des portes de cette cathédrale.

La porte principale a beaucoup d'analogie avec celle de notre église ; il y a identité absolue de style, on y retrouve ces beaux arcs échelonnés dans l'ébrasement, supportés par de hautes colonnes garnies de chapiteaux finement sculptés suivant la forme corinthienne. Le chambranle méplat est également couvert d'incrustations en mosaïque d'émail, donnant lieu à des dessins variés ; mais le tympan de la voussure, loin d'être obstrué comme à St-Pierre, est ici ajouré par une demi-rosace composée de colonnettes rayonnantes et de légères arcades.

Le marbrier Laurent était père de Jacques, et Jacques eut un fils nommé Cosme qui exerça, comme son père et son grand-père, la profession de marbrier. Or, les portes et le portique de Civita-Castellana forment un ensemble d'une unité parfaite, et l'on peut voir sur la façade de ce dernier l'inscription suivante: *Magister Jacobus civis romanus cum Cosmo filio suo fieri fecit hoc opus anno Domini* M. CC. X. L'année 1210 marque donc la fin des travaux. De combien faut-il remonter en arrière pour que Jacques ait pu, avec la collaboration de son père, entreprendre la construction des portes ? Quinze ans nous semblent une limite déjà bien restreinte ; et nous arrivons à fixer ainsi, pour l'époque de cette construction, la date de 1195.

L'architecte de Toscanella, qu'il fut ou non marbrier romain, ce que nous ignorons, pouvait donc, au début du XIIIe siècle, trouver autour de lui de nombreux exemples de cet art nouveau, les prendre pour modèles, et créer, lui aussi, une belle œuvre en s'inspirant des mêmes principes.

Innocent III, d'illustre mémoire, montait alors sur le trône pontifical, appelant à son aide une foule d'artistes pour reconstruire et embellir les églises. St-Pierre de Toscanella bénéficia sans doute de cette grande impulsion. On trouve en effet, à l'intérieur de l'église, l'inscription suivante :

EGO RANIERVS EPS TVSCANENSIS RECONSECRAVI ALTARE AD HONOREM B. BLASII ET HORUM CONFESSORUM ;

et l'on sait que Ranierus fut créé évêque de Toscanella par Innocent III, au mois de janvier 1199. Si l'année même où l'évêque consacra à nouveau l'autel n'est pas explicitement indiquée, elle ne peut être bien éloignée de la date de sa nomination.

Qu'y aurait-il alors d'impossible à ce qu'un architecte de l'école des Cosmati, Laurent, Jacques ou tout autre, Vassaletus peut-être, puisque le père de cet illustre marbrier travaillait à Viterbe, mais en tout cas, un artiste élevé avec le respect de la tradition romaine, ait été appelé à Toscanella pour reprendre les travaux délaissés, et que, s'attaquant d'abord à la partie de la façade laissée inachevée, il lui ait donné ce caractère très particulier qui nous frappe aujourd'hui, cet air de monument antique modernisé, sans tenir compte de ce qui avait été fait avant lui par les adeptes d'une autre école ? Cette hypothèse nous semble s'approcher bien près de la vérité.

Malgré cela, et peut-être à cause de cela, l'aspect général de la façade de St-Pierre, bien que très décoratif, très coloré, très varié, très riche en détails intéressants, est cependant confus et accuse à première vue ce défaut d'unité.

La cathédrale dédiée à St Pierre et le palais épiscopal qui l'avoisinait, étaient environnés par une enceinte fortifiée : deux grosses tours et quelques pans de muraille

très délabrés sont encore debout sur le sommet du plateau. Au XVIe siècle, Tuscania et la colline escarpée sur laquelle s'élevait la cathédrale, livrées à toutes les vicissitudes qu'amenèrent à leur suite les désordres de ces temps, furent désertées, les fortifications furent démolies, les églises abandonnées. N'offrant plus dès lors de résistance, elles ne subirent plus de violences, et, les deux monuments, protégés par leur solitude, purent traverser les siècles, indemnes de toute mutilation; non seulement de celles que les fureurs de la guerre traînent inévitablement avec elles, mais de celles, trop regrettables et très fréquentes, en Italie surtout, aux XVIIe et XVIIIe siècles, accomplies en pleine paix par la main de fanatiques restaurateurs au bénéfice d'un idéal, n'ayant pour principe et pour excuse qu'une emphatique grandeur.

Et quittant, vers le soir, cette Toscanella solitaire, je traversais de nouveau les campagnes tristes, uniformes, un peu sauvages même, à peine animées à cette heure par le retour des troupeaux. En tournant la tête, j'apercevais encore le vieux sanctuaire se détachant nettement sur les derniers rayons du jour, comme enveloppé d'une auréole de lumière : temple chrétien, dominant ce silence du haut du rocher qui lui sert de base, semblable à ces ruines historiques de Grèce ou de Sicile, seules survivantes de civilisations disparues.

G. Clausse,
Architecte.

Les Mosaïques des églises de Ravenne.

Troisième article. — (Voyez page 177, 3me livraison, 1896.)

IV. — Chapelle de l'Archevêché (VIe siècle).

1. LES mosaïques de la chapelle du palais archiépiscopal sont mutilées et incomplètes. Actuellement, elles ne décorent plus que deux travées de voûte, quatre arcs-doubleaux et une paroi latérale.

2. La voûte du chœur, en forme de berceau cintré, est ornée d'un semis de fleurs et d'oiseaux, qui doit reproduire une des riches étoffes du temps. Sur le fond d'or [1] ont été répandues à profusion des fleurs cruciformes, dont la juxtaposition forme des losanges encadrant chacun un oiseau. Ces oiseaux, posés et les ailes serrées contre le corps, parfois le cou tendu comme pour becqueter une fleur, sont très variés de forme et d'attitude, oiseaux exotiques ou domestiques, de luxe ou de basse-cour. On y voit entre autres le canard, la pintade, le perroquet, la colombe et le geai. Le P. Garrucci y ajoute le paon, que je n'ai point noté sur place, pas plus que sur sa gravure. Les fleurs sont de deux sortes : roses marquées d'une croix et roses se prolongeant en quatre pétales tréflés, disposés en croix : ces pétales en trèfle aigu ressemblent à la fleur de lis dans son type primordial. Les fleurons cruciformes sont séparés entre eux par des roses. Il ne reste plus qu'une partie de cette composition, d'aspect fort agréable. Je crois y reconnaître deux des éléments : la *terre*, par les fleurs qu'elle produit et le palmipède, qui ne s'élève pas au-dessus du sol ; l'*air*, par les oiseaux qui volent dans les plaines éthérées. Il resterait donc à symboliser les deux autres éléments : le feu et l'eau, comme il a été fait, à peu près à la même époque, dans la mosaïque du baptistère de Latran [1]. Peut-être même trouverions-nous ici les deux symboles cherchés, car le canard convient aussi à l'eau et le perroquet au feu, en raison des pays chauds d'où il provient.

L'idée de l'artiste est évidente : il a voulu montrer la création tout entière régénérée par la rédemption et louant le Seigneur. La pensée est plus manifeste encore, quand on rapproche cette voûte de la représentation du Christ triomphant, qui en indique la cause première et en est pour ainsi dire la source. Je puis donc, sans crainte de me tromper, traduire la pensée du mosaïste par ce verset du cantique des trois jeunes hébreux : *Benedicite, omnes volucres cœli, Domino.* Qu'on le remarque, la voûte dans les anciens textes est appelée *cœlum* et les mosaïques primitives à fond d'or sont qualifiées *ciel d'or.* Ce sont donc les oiseaux du ciel qui viennent glorifier, au nom de la nature entière, le Sauveur du monde.

3. La paroi de droite représente le Christ dans une attitude spéciale et avec un costume qui est une exception en iconographie. La tête est ceinte d'un large nimbe, dont les croisillons pattés sont gemmés. La figure est celle d'un adolescent, aux grands yeux, au menton imberbe, aux longs cheveux tombant sur les épaules. Il porte le costume

1. Au Ve siècle, le fond d'or se constate, pour la partie supérieure, dans la chapelle St-Satyre et l'absidiole du jugement dernier, à St-Aquilin de Milan. De là la dénomination de *ciel d'or* donnée à ces sortes de mosaïques par la tradition générale.

La scène du jugement implique l'idée du ciel : il était donc de toute convenance de l'exprimer radieux et brillant, ce qu'on n'eût pas fait pour une scène terrestre.

1. Garrucci, pl. 238.

militaire [1] : tunique à manches courtes, cuirasse et ceinture festonnée ; le manteau est agrafé sur l'épaule droite avec un fermail gemmé duquel pendent trois ornements en losange. De la main droite il tient, appuyée sur son épaule et presque horizontalement, une longue croix de procession dont la tête et les bras sont pattés : elle est rouge, car

Chapelle de l'archevêché de Ravenne (VIe siècle : le Christ.

elle a été empourprée de son sang. De sa main gauche, enveloppée dans un pan de

1. Sur la châsse de St Hadelin, à Visé (Belgique), qui date du XIIe siècle, on voit le Christ guerrier, « debout et de face. Il est imberbe : sa tête est ceinte du nimbe crucifère : son costume consiste en une courte tunique sous une cotte de mailles et un *paludamentum ;* des bottines, montant jusqu'à la naissance du mollet, chaussent ses pieds. La main droite s'appuie sur une longue hampe, sommée d'un fleuron trilobé : la gauche tient un livre

son manteau, il tient ouvert le livre des évangiles, sur lequel on lit :

EGO VERI
SVM TAS ET
VIA VITA
✠

Toute la partie inférieure est détruite, et rien ne garantit l'authenticité de la restauration qui en a été faite. Cependant il n'est pas improbable que les pieds étaient chaussés de sandales et reposaient sur un sol vert et fleuri ([1]). Le Christ est debout, comme dans une niche, qu'encadre un cintre rouge sur lequel se déroule un ruban ondulé.

Deux choses sont à noter ici : l'inscription et le costume militaire. La croix suit le texte évangélique, au lieu de le précéder, comme il sera toujours fait ultérieurement en épigraphie. Évidemment, l'artiste a voulu dire par là que la croix avait montré la voie du salut, qu'elle avait apporté la vérité au monde et qu'elle était le gage de la vie éternelle.

Le P. Garrucci a parfaitement interprété le symbolisme du Christ guerrier : « Si Jésus aime à se représenter sous la figure du pasteur, il ne refuse pas, d'autre part, d'assumer le caractère de conducteur et de chef. C'est dans ce costume qu'il se fait voir à Josué, selon la tradition qui nous a été conservée par les constitutions apostoliques. (*Lib.* V, *cap.* 20.) C'est également en costume militaire qu'il se montre aux habitants de Sion et de Jérusalem, dans la prophétie d'Isaïe (ch. 63), qui s'écrie avec stupeur : Quel est celui qui vient d'Edom, les vêtements teints comme s'il arrivait de la vendange ? Il est beau dans cet habit (guerrier) ! Je suis Celui, répond le Christ, qui proclame la justice et combats pour le salut. Et pourquoi donc, répliquent les habitants de Sion et de Jérusalem, ton vêtement est-il teint en rouge, comme si tu avais foulé le raisin dans la cuve ? Le Christ répond : J'ai pressé les ennemis comme on foule le raisin, et leur sang a teint mes vêtements : mon seul bras et ma seule valeur les ont subjugués et en même temps j'ai obtenu la victoire pour délivrer des chaînes le peuple de Dieu en le rachetant par le sang.

« Ce triomphe sur les peuples ennemis et cette délivrance de son peuple, dont parle le Christ, n'est autre que le triomphe de sa passion sur la croix, car c'est par elle qu'il attire à lui les peuples tenus en esclavage, comme il l'avait prédit lui-même : *Cum exaltatus fuero a terra, omnia traham ad me ipsum.* C'est pourquoi il s'appelle le propagateur de la justice, le défenseur du salut, la voie, la vérité et la vie : *Ego sum via, veritas et vita.* Et ces paroles, il les montre écrites sur le livre ouvert, symbole de la doctrine évangélique, qu'il tient dans la main gauche. Les commentateurs d'Isaïe avaient bien compris que le Christ s'était manifesté au prophète en habit triomphal et guerrier, mais ils n'avaient pas ajouté que cette noble conception avait été exprimée par l'art. Ce n'est donc pas un des moindres bienfaits que rend cet ouvrage à l'iconographie chrétienne, si mal représentée jusqu'ici et faussée par les estampes des

ouvert, aux feuillets illustrés de l'A et de l'Ω ; l'aspic et le basilic, foulés par le Sauveur, se débattent en vain sous le talon qui les écrase. *Dns potens in prelio.*

Belliger insignis, tibi sic basiliscus et aspis
Subdolus atque leo subeunt rex in cruce passo. »

(De Linas, *Souvenirs de l'exposit. rétrosp. de Liége*, p. 53.)

Le sujet, comme type, est plus ancien que le XIIe siècle d'environ six cents ans : cependant les vers léonins sont bien de l'époque. La hampe fleuronnée ne serait-elle pas un remaniement ? En effet, le second hexamètre suppose la *croix*. La rareté de ce motif iconographique du Christ guerrier m'obligeait à le rapprocher de son aîné.

1. La tradition se maintenait encore au XIe siècle, où il est dit de Ste Christine, dans une hymne à sa louange (Dreves, *Anal. hymn. med. ævi*, XXII, 73) :

« Nunc grata carpens gramina
Inter rosarum germina. »

dessinateurs et les livres des écrivains. » (*Storia dell'arte cristiana*, t. IV, p. 32.)

4. Le premier arc-doubleau est à fond d'or : des médaillons s'y étagent, trois d'un côté et trois de l'autre. Les apôtres y sont représentés en buste, dans cet ordre, en commençant par le bas : St Thomas, en regard de St Jacques ; St Matthieu, en face de St Thadée ; St Barthélemy, opposé à St Jacques Majeur. Leurs noms sont écrits en latin :

BARTHOLOMEVS	IACOBVS
MATTHEVS	TADDAEVS
THOMAS	IACOBVS CANANEIO [1].

Les apôtres n'ont pas de nimbe, ils portent tous la tunique et le manteau [2]. Leur tête est généralement barbue, et leurs cheveux sont coupés aux ciseaux : St Matthieu est seul imberbe. Au sommet de l'arc, apparaît la figure du Christ, représenté également en buste, imberbe et la tête entourée d'un nimbe crucifère.

5. Le second arc, à gauche, la gauche du spectateur, ressemble au précédent. Dans les six médaillons on voit, en regard l'un de l'autre, St Chrysanthe et St Damien, St Chrysogone [3] et St Fabien, St Cassien et St Sébastien, désignés chacun par une inscription spéciale :

CASSIANVS	SEBASTIANVS
CHRYSOGONVS	FABIANVS
CHRYSANTHVS	DAMIANVS.

1. Le P. Garrucci a lu SIMON CANANEVS. Il est bien probable que c'est lui qui a raison, puisque St Jacques est reproduit à l'autre arc-doubleau.

2. Le double vêtement est toujours un signe d'honneur et de félicité suprême. Aussi le moyen âge, dans une hymne du XIVe siècle, le demandait-il pour les élus (Dreves, XXII, 43) :

« Præsta, beata Trinitas,
Quod postulamus supplices,
In domo quam inhabitas
Dans nobis stolas duplices. »

3. Rohault de Fleury, *Les Saints de la Messe*, t. II, p. 211, pl. III.

Les saints martyrs n'ont pas de nimbe : ils se distinguent par la tunique et le manteau, la barbe et les cheveux taillés en couronne. Leur figure est sévère, âgée, excepté pour St Chrysogone, qui annonce environ quarante ans.

Au sommet de l'arc, dans un double cercle de perles, brille en caractères d'or le monogramme du Christ, composé des deux lettres X et I superposées.

Aux branches de l'initiale du nom du Christ pendent, à l'aide d'anneaux, les deux lettres apocalyptiques A et Ω [1], mais disposées à rebours, c'est-à-dire l'*oméga* étant à la première place, ce qui se ren-

1. « Ego sum A et ω, principium et finis, dicit Dominus Deus : qui est, et qui erat, et qui venturus est, omnipotens. (I, 8). — « Ego sum A et ω, primus et novissimus, principium et finis. » (XXII, 13).

St Paulin de Nole écrivait en 404, dans son admirable poème XIX la louange du Christ, *alpha* et *oméga*, de Dieu un et triple :

« Et quia morte crucis cunctis Deus omnia Christus
Exstat in exortum vitæ finemque malorum,
Alpha crucem circumstat et ω, tribus utraque virgis
Littera diversam terna ratione figuram
Perficiens, quia perfectum est mens una, triplex vis. »

La triple figure de la croix et des deux lettres initiale et finale de l'alphabet grec est donc un symbole de la Trinité, et nous devons y voir une profession de foi anti-arienne, puisqu'elle montre le Christ, Fils de Dieu, ayant par sa divinité même une *triple force*. Dans la mosaïque de Ravenne, le nom même du Christ remplace la croix d'une manière équivalente, car, dans la suite du poème, St Paulin ajoute que le Christ est aussi l'*alpha* et l'*oméga*.

Au dôme de Milan, dans le déambulatoire, on remarque, plaquée le long du mur, une grande dalle de marbre blanc, gravée au trait et accompagnée de trois vers qui expliquent le sens du symbole. Dans un cercle est inscrit le monogramme du Christ, flanqué de l'*alpha* et de l'*oméga* sous la traverse. Les branches du monogramme sont pattées et lui-même se décompose ainsi : X. P. I, cette dernière lettre étant couchée horizontalement, tandis que la seconde se dresse verticalement et que la première, comme d'habitude, se pose en croix de St André. On dit ce chrisme contemporain de St Ambroise : j'en doute fort et je préférerais le descendre au Ve siècle. Voici les vers qui traduisent la pensée du graveur, lequel a vu dans le cercle l'éternité sans commencement ni fin et dans les deux lettres grecques, au contraire, le commencement et la fin de toutes choses, qui est le Christ :

« Circulus hic summi continet nomina regis,
Quem sine principio et sine fine vides.
Principium cum fine tibi denotat A. Ω. »

contre assez fréquemment à cette époque et ne semble pas avoir de signification.

6. L'arc-doubleau de droite oppose, dans ses six médaillons, Cécile à Félicité, Eugénie à Perpétue, Euphémie à Darie. Toutes sont voilées et ont une robe, bordée, à l'encolure, d'un large orfroi perlé et gemmé. Quatre ont aussi des perles dans les cheveux, mais pas plus qu'aux autres arcs-doubleaux, elles n'ont de nimbe autour de la tête. Leur robe est d'or, excepté pour Ste Félicité, qui porte du violet. Le médaillon central est marqué au monogramme du Christ, avec l'*alpha* et l'*oméga*, lesquels se détachent en or et en blanc sur le fond bleu.

Les noms des six martyres sont écrits de cette sorte :

EVFIMIA	DARIA
EVGENIA	PERPETVA
CECILIA	FELICITAS.

Le P. Garrucci écrit à ce sujet : « *Cecilia* et *Eufimia* sont ainsi fautivement écrites au lieu de *Cæcilia* et *Euphimia*, parce que l'artiste a suivi la prononciation grecque qui transforme l'*êta* en *iota*. Les saintes Cécile [1], Eugénie et Darie sont de célèbres martyres de Rome. Le culte de Ste Euphémie était très solennel en Chalcédoine. Les deux insignes héroïnes, Perpétue [2] et Félicité [3], quoique martyrisées à Tuburbium dans la Mauritanie, étaient très vénérées en Italie. On croirait que Ste Félicité est la femme du martyr Gétule, mais comme elle est associée à Ste Perpétue, il faut y voir la Félicité d'Afrique. Parmi ces six martyres, quatre seulement sont vierges ; Perpétue et Félicité sont mères. Perpétue est habillée comme les quatre vierges et Félicité, au lieu d'avoir des gemmes dans les cheveux, les a enveloppés d'un linge blanc et son manteau est noir. Pourquoi le peintre a-t-il fait cette distinction ? Parce qu'il aura voulu exprimer par cette différence de costume la condition servile de Félicité. C'est ainsi que se distingue la gouvernante de Jésus enfant dans la mosaïque de Sixte III, pl. 213. » (*Ibid.*, p. 33.)

7. Un quatrième arc-doubleau complète la série des apôtres. Le P. Garrucci le décrit ainsi : « L'image en buste du Sauveur est répétée au centre, imberbe ; les cheveux coupés droit sur le front et flottant sur les épaules, suivant la coutume galiléenne (Voir t. III, pl. 187, 1, 2) : nous en avons de notables exemples sur les ivoires de Brescia (pl. 441, 445). Le nimbe du Christ, qui est seul à en porter, est marqué d'une croix gemmée, mais moins brillante qu'au premier arc. Les caractéristiques des SSts Apôtres Pierre et Paul sont celles qui furent usitées partout au Ve siècle, alors que le type, fixé par l'art, s'était répandu dans toutes les églises. Les monuments du VIe siècle donnent à St André des cheveux incultes et hérissés sur le front : je n'ai pu encore en deviner l'origine. C'est ainsi qu'il fut représenté, même dans l'église de Jérusalem, comme l'attestent les ampoules de Monza (t. VI, pl. 434, 3, 4). Les cheveux des autres apôtres sont coupés aux ciseaux, mais non rasés au sommet de la tête, coutume assez rare en Occident dans les mosaïques des deux siècles postérieurs au quatrième. Il y en a un second exemple à l'arc-doubleau de St-Vital, à Ravenne (Pl. 259, 2). Chaque apôtre est accompagné de son nom PETRVS, PAVLVS ; ANDREAS, IACOBVS ; FILIPPVS, IOHANNIS » (*Ibid.*, p. 33).

Je dois ici observer plusieurs choses : d'abord, les apôtres portent la tunique, parfois laticlavée, et le manteau ; St Pierre

1. Rohault de Fleury, *Les Saints de la Messe*, t. I, p. 58, pl. XIX.
2. *Ibid.*, t. II, p. 179, pl. III.
3. *Ibid.*, p. 193, pl. XI.

a les cheveux et la barbe blancs, mais courts, et le sommet de la tête rasé; il cède la place d'honneur à St Paul. Celui-ci, au contraire, est noir, sans tonsure, les cheveux courts, mais le front n'étant pas dégarni ; la figure allongée l'est encore davantage par la barbe pointue, tandis que celle de St Pierre est arrondie. St André, avec ses cheveux qui se dressent sur la tête, a un aspect sauvage, qui pourrait peut-être exprimer son rude métier de pêcheur.

8. La voûte d'arête se distingue par un caractère particulier. Elle est également à fond d'or. Au centre, le monogramme du Christ, formé des lettres IX [1], repose sur le fond bleu d'un médaillon que soutiennent quatre anges, placés debout sur les arêtes de la voûte qu'ils couvrent. Leur tête est ceinte d'un nimbe, leurs bras tendus parallèlement, leurs ailes abaissées et leurs pieds sandalés. Leur double vêtement, tunique et manteau, est blanc ; ce dernier surtout se drape avec grâce. Leurs pieds foulent un sol vert, qui n'est pas indiqué dans la gravure du P. Garrucci, pas plus que la ferronnière qui pare leur front.

Aux pendentifs, c'est-à-dire dans le triangle formé par les arêtes, sont placés les symboles des quatre évangélistes : l'homme en face du lion, l'aigle en regard du bœuf. Tous sont ailés et nimbés, moins le bœuf. Ils sortent à mi-corps des nuages et tiennent leur évangile, gros livre rouge, à couverture gemmée et fermoir. Les nimbes se détachent en blanc. Le P. Garrucci observe avec raison que l'ange, qui est d'un beau caractère, se couvre les mains d'un pan de son manteau, puis il ajoute : « La tête du symbole de S. Marc est moderne, mais elle dut être ainsi à l'origine, c'est-à-dire une face humaine, avec les oreilles, la crinière et les griffes du lion. On ne peut croire que le peintre qui fit cette restauration ait été capable d'inventer une pareille nouveauté, qui, du reste, se trouve confirmée par l'image du code grégorien de S. Marc. Voir t. III, p. 141, 3. » (*Ibid.*, p. 32.) Il ajoute que, dans la disposition des symboles, les apôtres sont d'un côté et les évangélistes de l'autre, ce qui ne me paraît pas si rigoureux, car, en pareil cas, il faut plutôt tenir compte des oppositions que des juxtapositions.

9. Enfin, aux entre-deux, sont figurées des bandes de feuillages, qui aboutissent à des oiseaux affrontés ou à un monogramme.

10. On le voit, cette composition promet plus qu'elle ne tient. Il y a des répétitions inutiles de monogrammes et de bustes du Christ ; de plus, si les apôtres occupent deux arcs-doubleaux en avant et en arrière, il eut été peut-être plus logique de placer les plus dignes près de l'autel et non à l'entrée. Quant aux martyrs, il serait difficile de déterminer la place d'honneur, ne sachant pas au juste quelle fut dans le principe la droite ou la gauche, l'une et l'autre étant déterminées par un autel qui n'a pas laissé de traces.

11. Je n'hésite pas à fixer la date de cette intéressante composition à la première moitié du VIe siècle, surtout à cause du nimbe crucifère, ce nimbe étant encore uni au baptistère du Ve. Ainsi est renversée l'opinion accréditée à Ravenne relativement au IVe siècle, opinion que n'a pas acceptée Labarte [1]. Je laisse parler le P. Garrucci,

1. Un cercueil en plomb, trouvé à Angers, et conservé au Musée de cette ville, porte gravé, sur le couvercle, à l'endroit de la tête, un chrisme en étoile à six rais. (*Mém. de la Soc. d'agricult. d'Angers*, t. XX, pl. 1.)

Le monogramme sous cette forme ne pourrait-il pas se lire Ιησους Χριστος et non *Xpistos* simplement ? Puisque le P s'est transformé en I, n'y a-t-il pas là une intention évidente d'introduire, non seulement un type nouveau, mais aussi une signification différente?

1. M. Bayet dit de ces mosaïques : « On n'est pas d'accord sur la date, qu'on attribue tantôt au cinquième

qui a parfaitement établi sa thèse :

« La tradition conservée par l'abbé Agnello attribuait à St Ursus la mosaïque qui décora autrefois l'église cathédrale : St Ursus siégea de 379 à 396. Cette basilique fut ensuite refaite par St Pierre Chrysologue, entre 439 et 449 [1]. On lui attribue aussi les mosaïques qui ornent la chapelle épiscopale. Des mosaïques qu'il fit exécuter dans l'église-mère, nous n'avons aucune notice. L'unique argument que l'on allègue est le monogramme PETR, qui se lit à la mosaïque de la voûte et qui est répété sur un des deux chapiteaux qui flanquèrent autrefois la porte de cette chapelle, jusqu'à ce qu'ils en furent enlevés par le cardinal Louis Capponi. Sur ces chapiteaux on lit en outre l'épigraphe qui atteste qu'un évêque de Ravenne, du nom de Pierre, fit cet édifice à la gloire des Saints : PETRVS EPIS̄C SC̄E RAVEN̄ ECCL. COEPTVM. OPVS *a fund*AMENTIS IN HONORE SCRM. PERFECIT. »

Cette inscription est précieuse en ce qu'elle établit nettement le vocable de la chapelle, dédiée à tous les saints, représentés par leurs principaux ordres, c'est-à-dire les apôtres, les martyrs, les vierges et les saintes femmes, sans qu'il soit question des confesseurs, dont le culte très restreint encore était primé par celui des martyrs [1].

« Nous verrons bientôt que le nom de Pierre, qu'il soit en monogramme ou en toutes lettres, n'a aucune valeur déterminative, parce qu'il y a eu quatre évêques du nom de Pierre, l'*Antistes*, le Chrysologue, Pierre III et Pierre IV, dit *le Jeune*. Les trois premiers gouvernèrent l'église de Ravenne au Ve siècle et le quatrième au VIe. Auquel d'entr'eux appartiendra le monument? Bacchini (*App. ad Agnell.*, éd. Migne, pag. 764) croit qu'il doit appartenir au Chrysologue et il en donne pour raison l'image peinte de St Cassien, qui se voit parmi les saints figurés en cette chapelle. Or si le culte de St Cassien a été introduit par St Pierre Chrysologue, comment prouvera-t-on qu'il ait entièrement cessé avec lui? De fait, nous le voyons mis par Théodoric à St-Apollinaire le Neuf parmi les martyrs qui présentent leurs couronnes au Christ.

« Chacun comprend que si, pour ces arguments, la question est restreinte aux trois Pierre, le Chrysologue et les deux autres, on ne peut pas dire pour cela qu'elle soit résolue en faveur du premier. André Agnello, qui attribue à tort au Chrysologue le *tricolo*, qu'une épigramme, rapportée par le même écrivain, prouve être l'œuvre de Pierre le Jeune (Voir Bacchini *ad vitam Chrysologi*, num. 9), ne dit pas un mot de la chapelle épiscopale et des mosaïques qui l'ornent. Il est donc probable que l'on doit rapporter aussi la chapelle à Pierre le Jeune.

---

siècle, tantôt au sixième. » (*Recherches*, p. 101.) Julien Durand, sans préciser l'époque, se contente de mettre en doute l'antiquité traditionnelle : « Je crois cette mosaïque beaucoup moins ancienne qu'on ne le prétend. » (*Annal. arch.*, t. XX, p. 121.)

1. Je ne puis passer ici sous silence ce triple fait historique : que St Germain, évêque d'Auxerre, plus connu sous le nom de St Germain l'Auxerrois, vint à Ravenne, pour y traiter des affaires de la Gaule menacée par les Alains ; qu'il fut reçu par St Pierre Chrysologue, l'empereur Valentinien et l'impératrice Placidie ; enfin qu'il mourut dans cette ville, après une maladie de sept jours, le 31 juillet 448. Son corps fut transporté à Auxerre, mais Placidie garda le reliquaire qu'il portait au cou, St Pierre Chrysologue son cilice et les évêques présents ses vêtements. On devrait donc encore trouver de ses reliques dans la contrée.

V. sur la vie et les écrits de St Pierre Chrysologue une notice de M. l'abbé Piot, insérée dans la *Semaine du clergé*, 1880, t. XVII, p. 242-246.

1. Nous voyons la même célérité de construction dans l'église de St-André, bâtie par l'évêque Vital et dont parle ainsi St Fortunat : *De templo Domini Andreæ quod ædificavit Vitalis, episcopus Ravennas.*

« Quisquis ad hæc sancti concurris limina templi,
Si venias supplex, hic prece sumis opem ;
Quam sacer antistes Vitalis condidit arcem,
Culmine quæ cœlo est tempore ducta brevi :
Fundavit, struxit, dotavit, deinde dicavit
Et meruit templi solvere vota sui. »

(Édit. du P. Brower, p. 33.)

Chapelle de l'archevêché de Ravenne (VIe siècle) : La Vierge.

12. « On doit distinguer les mosaïques de la chapelle, que l'on a coutume d'attribuer au Chrysologue, de celles qui y ont été ajoutées postérieurement et fixées aux parois. Telle est toute la figure de la Vierge orante, qui, au temps de Bacchini, n'y était pas, car il écrivait qu'on y lisait des vers peints (pag. 37 de l'*Appendix*, t. II) : « Nonnullis in locis musiva exciderunt, maxime autem super altare, ubi pictoris opera scripti sunt versus, quos lectos quondam in oratorio S. Andreæ testatur Agnellus. » En outre, on voit sur la même muraille deux images en buste qui, selon le chanoine Tarlazzi (*Mem. sacr. di Ravenna*, pag. 73), appartenaient à la mosaïque de la cathédrale, détruite lorsque Monseigneur Farsetti reconstruisit l'édifice. On prétend que l'on a tiré de l'église de St-André le buste qui représente l'apôtre embrassant sa croix : il n'en reste qu'une partie. Cette croix est de la forme que les modernes appellent *Croix de St-André*. Cette image, à mon avis, ne peut remonter à l'époque du Chrysologue. » (*Ibid.*, pag. 31.)

Les deux saints sont enfermés dans des médaillons, mais nimbés, ce qui indique une époque postérieure d'au moins un siècle à la construction de la chapelle. Le fond est d'or. Sur l'un d'eux on voit un prêtre, dont la tête est tonsurée et qui porte une chasuble. Mgr Crosnier les nomme St Vital et St Apollinaire [1].

La Vierge, nommée Ste Marie, SCA MARIA, occupe le fond de la chapelle : elle est représentée en orante, c'est-à-dire qu'elle a les bras levés dans l'attitude de la prière et de la supplication. Elle se tient debout entre deux rideaux blancs ; or les rideaux entr'ouverts, dans l'iconographie chrétienne, signifient constamment l'introduction dans le paradis. Ce serait donc une des formes primitives de l'Assomption.

Son nimbe est d'or, contourné d'un triple cercle, blanc, rouge et noir. Ses vêtements sont bleus, et elle est debout sur un sol fleuri.

Une note que j'ai empruntée, il y a bien longtemps, à un auteur dont je regrette de n'avoir pas aussi conservé le nom [1], affirme que cette Vierge, les deux têtes qui l'avoisinent et quelques autres qui sont exposées au Musée, sont les seuls restes de la mosaïque absidale de la cathédrale, qu'elle date de l'an 1112. Ce millésime est peut-être contestable, et je préférerais y reconnaître une époque plus reculée. Cependant, comme le Père Garrucci ne les a pas gravées, je suis en droit de conclure qu'il les croit postérieures au IXe siècle. Quant aux autres mosaïques de la chapelle, il leur a consacré les planches 222, 223, 224 et 225 de sa grande et belle publication, ce qui supplée largement à l'omission inexplicable de Ciampini dans ses *Vetera monimenta*.

13. Planches à consulter : Photographies Ricci, n° 209, intérieur de la chapelle ; n° 210, Madone de l'autel ; n° 211, voûte, avec anges et évangélistes ; n° 212, voûte avec arceaux ; n° 213, le Christ ; n° 214, le Christ et les apôtres ; n° 215, les saints ; n° 216, le Christ et les apôtres ; n° 217, les saints ; n° 218, St Apollinaire et St Vital ; n° 39, deux têtes en mosaïque dans une salle de l'archevêché. — Garrucci, pl. 222, fig. 3, le Christ portant la croix et une partie de la voûte correspondante ; pl. 223, la voûte aux quatre anges et aux quatre animaux ; pl. 224, le Christ et les apôtres ; pl. 225, le monogramme du Christ, trois saints et six

1. *Ravenne et ses monuments*, pag. 58.

1. Peut-être est-ce Buonamici, qui a écrit sur les mosaïques de la cathédrale.

saintes. — Smith, *Dictionary*, t. II, pag. 1332, la coupole, avec les quatre anges et les évangélistes.

V. — Église de Ste-Marie in Cosmedin. (Avant 526.)

1. QUE cette église soit un baptistère, la tradition l'affirme et l'archéologie le témoigne également. L'idée générale de la composition, concentrée dans la calotte sphérique, est analogue à celle du baptistère de la cathédrale, c'est-à-dire que le Christ, s'étant fait baptiser par son précurseur, recommande aux apôtres de baptiser les nations au nom de la Ste Trinité [1]; et ceux-ci, après avoir scellé de leur sang leur prédication, viennent apporter au Christ vainqueur les couronnes qu'ils ont méritées comme récompense de leurs travaux. La mosaïque est pour ainsi dire intacte et les rares mutilations qu'elle avait subies, surtout à la partie inférieure, ont disparu sous les réparations faites avec assez de soin pour ne pas choquer l'œil du visiteur.

2. Au sommet de la voûte [2] est représenté le baptême du Sauveur, d'une façon à peu près identique à celle de la cathédrale, seulement les personnages sont disposés en sens inverse. Le médaillon circulaire est contourné d'une large bordure rouge, sur laquelle se détachent des feuilles de laurier en or, serrées les unes contre les autres, symbole expressif de la victoire obtenue sur le péché que le baptême efface. Le Christ est plongé nu dans l'eau du Jourdain, qui monte jusqu'aux hanches et laisse voir les membres inférieurs, tellement elle est transparente. Là encore le P. Garrucci a dissimulé le sexe parfaitement apparent, et c'est à tort, car la mosaïque se trouve ainsi notablement altérée sans motif sérieux. Les bras retombent le long du corps : la tête est celle d'un adolescent, à longs cheveux et barbe naissante, non pas imberbe, comme le prétend le P. Garrucci (p. 50), ni barbu, comme l'a fait Ciampini. Ses cheveux sont ceux d'un Nazaréen, et le ciseau ne les a pas touchés : ils tombent droit sur le front, où ils ne se séparent pas. Le nimbe est d'or, bordé de rouge. La colombe divine [1], descendant du ciel, plane au-dessus de sa tête, les ailes demi-éployées et de son bec sort un large filet de couleur glauque. Ce ne sont donc pas « les rayons, emblème de la grâce », ainsi que l'a cru Mgr Crosnier (p. 65), mais bien l'eau baptismale elle-même que l'Esprit-Saint a sanctifiée et vivifiée. Les rayons auraient été nécessairement lumineux. Qu'on se souvienne que, dans la bénédiction des fonts baptismaux, le samedi saint et la veille de la Pentecôte, la liturgie catholique rappelle que l'esprit de Dieu, au commencement du monde, était porté sur les eaux pour leur communiquer sa vertu et les sanctifier. Aussi est-ce une fontaine d'eau vive, une eau régénératrice, une onde purifiante, en sorte que tous ceux qui, l'Esprit-Saint opérant en eux, se plongent dans ce bain salutaire, obtiennent la faveur d'une purification complète : « Deus cujus

1. *S. Matth.*, XXVIII, 19.

2. « Théodore, au commencement du VIe siècle, avait couvert le sol du baptistère de Ste-Marie *in Cosmedin*, de Ravenne, d'une mosaïque, probablement circulaire, représentant le baptême du Christ, entouré des douze apôtres. Par suite de la tradition antique, le Jourdain était personnifié par un homme, comme dans presque tous les monuments antérieurs au Xe siècle. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. I, p. 88.) Cette description ressemble tellement à celle que je vais faire de la mosaïque de la coupole, qu'il y a évidemment confusion entre le *sol* et la *voûte :* est-il probable que l'on ait répété le même sujet dans un si petit espace et surtout qu'on ait laissé fouler aux pieds des images aussi vénérables ?

1. Prudence disait du Père envoyant l'Esprit-Saint (*Cathemerinon*, IV, 10-18) :

« Fons vitæ, liquida fluens ab arce.....
Intrat pectora candidus pudica,
Quæ templi vice consecrata vident,
Postquam combiberint Deum medullis. »

spiritus super aquas, inter ipsa mundi primordia ferebatur, ut jam tunc virtutem sanctificationis aquarum natura conciperet..... Sit fons vivus, aqua regenerans, unda purificans : ut omnes hoc lavacro salutifero diluendi, operante in eis Spiritu sancto, perfectæ purgationis indulgentiam consequantur. »

Le St-Esprit complète donc par infusion le baptême par immersion que donne le

Église de Ste-Marie in Cosmedin, à Ravenne (VIe siècle) : baptême du Christ.

Précurseur, qui se tient à la gauche du Christ et lui pose simplement la main droite sur la tête [1].

1. « Supponit itaque cervicem sanctam manibus hominis humilitas Redemptoris » (S. Cyprian., *De baptismo Christi*).

St Jean, les cheveux longs, ainsi que la barbe, porte pour tout vêtement une peau de chameau [1], liée à la taille et qui laisse

1. « Ipse autem Joannes habebat vestimentum de pilis camelorum et zonam pelliceam circa lumbos suos. »

à découvert l'épaule droite, les bras et les jambes. La ceinture, indiquée par l'évangile, était prescrite aux ministres dans l'accomplissement de la cérémonie baptismale en souvenir de St Jean, selon le rite gallican, *in signo Sti Johannis, qui præcinctus baptizavit Dominum* (Martène, *Anecd.*, t. V, p. 99). Sa tête n'est pas entourée du nimbe, ce qui est au moins une singularité, puisque précédemment cet insigne lui avait été attribué au baptistère de la cathédrale et que les apôtres, auxquels il peut être assimilé, en sont gratifiés ici même. Trop grand et comme gêné par la courbe du médaillon, il se replie sur lui-même et se penche vers le Christ qu'il domine. Sa main gauche tient un bâton recourbé ou *pedum* (1), non pas « symbole de l'autorité » (Crosnier, p. 65), mais, selon que l'observe avec raison le P. Garrucci, « emblème de la campagne déserte où il faisait sa demeure » (p. 51), ou mieux encore, comme chef du peuple choisi qu'il attirait au Christ par sa prédication (2).

Le Jourdain lui fait face à droite. Il est assis sur un rocher et pose ses pieds nus sur l'eau du fleuve, qui s'épanche de son urne renversée. La partie inférieure de son corps est couverte d'une draperie verte, symbole de l'eau dont elle imite la couleur. Le torse est nu : la barbe et les cheveux incultes dénotent un vieillard. Au front sont fixées deux pattes de crabes rouges, suivant la tradition païenne (3), qui donnait des cornes aux fleuves pour exprimer la rapidité de leur cours et la puissance irrésistible de leurs eaux (1). La main gauche levée fait le geste de l'étonnement. Le P. Garrucci veut y voir l'éblouissement causé par la lumière qui rayonne du visage du Christ, selon l'expression de Léonce le Docète (*ap.* Nicephor., *Antirrh. c. Epiphanid.*, cap. 27) ; mais j'y constate plutôt la surprise que lui cause une scène inouïe jusque-là. Sa main droite tient un roseau (2) pour indiquer que cette plante croît sur les bords des rivières, l'humidité du sol entretenant sa fraîcheur. Le Jourdain n'est pas nommé ; c'était inutile, puisque son type se trouvait dans la tradition et à quelques pas de là, sous une forme à peu près identique, au baptistère de la cathédrale.

3. Une large zone entoure ce médaillon central, qui se présente à rebours de l'autel, vers lequel se dirigent les apôtres.

Le collège apostolique se compose de douze membres : c'est treize qu'il faudrait, car St Mathias, successeur de Judas, man-

(*S. Matth.*, III, 4). Prudence parle de poil hérissé et de laine non tissée (*Cathem.*, VII, 3) :

« Amictus hirsis bestiarum pellibus
Setisve tectus, hispida et lanugine. »

1. St Jean tient aussi le *pedum* sur l'ivoire du trésor de Milan, qui date du VIe siècle.

2. « Agolum, pastorale baculum quo pecudes aguntur » (*Festus*, XXIX).

3. Virgile donne des cornes à l'effigie du Pô :

« Et gemina auratus taurino cornua vultu Eridanus » (*Georg.*, IX, 371).

Ailleurs, le poète dit : « Corniger Hesperidum fluvius regnator aquarum » (*Æneid.*, VIII, 77).

L'idée mère est donc que les personnifications des fleuves se distinguent par des cornes. Peu importe, au point de vue qui nous occupe, qu'elles soient prises à la tête du taureau ou à la patte du crabe et de l'écrevisse. Ces dernières sont même mieux en situation, puisque le crustacé vit dans l'eau. Quant au symbolisme, Virgile nous en fournit la formule dans le qualificatif de *roi des eaux*, la royauté étant conquise ici par la force, *corniger regnator aquarum*.

En 1845, on a découvert à Vienne une mosaïque qui « figure la mer... L'Océan a la barbe touffue et au front deux pinces de homard » (*Congrès arch. de France, séances tenues à Vienne, en 1879*, p. 20).

1. « Au VIe siècle, auquel appartient cette mosaïque, il est vraisemblable qu'une pareille donnée a été adoptée par continuation d'une pratique passée en usage, plutôt qu'elle n'aurait été alors directement empruntée aux monuments purement païens » (De St-Laurent, *Guide de l'art chrét.*, t. III, p. 520). — M. Rohault de Fleury a tort d'hésiter : « Deux objets difficiles à qualifier et qu'on pourrait prendre pour des pattes d'écrevisse », les *objets* étant certains archéologiquement.

2. Le roseau est unique. Il faut donc corriger M. de St-Laurent qui a écrit : « Le Jourdain... tenant à la main une branche feuillée, qui doit être une touffe de roseaux » (*Guide de l'Art chrét.*, t. IV, p. 523).

que à l'appel : il est remplacé par St Paul, auquel les paroles du Christ ne s'adressent pas. Le fond est d'or, avec un sol vert, planté de palmiers séparant les apôtres, et deux plantes dont une fleurie de chaque côté du trône. Leurs pieds sont chaussés de sandales. Ils ont le costume habituel, tunique d'un blanc (1) bleuâtre, laticlavée de noir et manteau blanc lettré : les lettres sont très variées (2), tantôt Z ou N, L, H (3), ou encore un Z coupé par un sigle et, pour St Paul, une feuille de lierre, si ce n'est une gemme avec son chaton. Les manches de la tunique, serrées au poignet, sont également galonnées de noir. Tous ont le nimbe autour de la tête, en signe de sainteté. Trois seulement sont imberbes : le troisième, qui est peut-être St Jean, le cinquième et le huitième. Comme leurs noms ne sont pas écrits près d'eux, il est absolument impossible de les reconnaître. Toutefois on peut nommer, à cause de leur type et de leur place, St Pierre, St André qui le suit et qui sera bientôt un vieillard, enfin St Paul. Le prince des apôtres a pour attributs spéciaux, le sommet de la tête rasée, les cheveux taillés en couronne et la barbe arrondie : la tête est blanchie par l'âge. Il porte dans un pli de son manteau deux clefs de fer, liées ensemble à l'aide d'un cordon rouge, car c'est à lui que le Christ a dit : « Tibi dabo claves regni cœlorum, et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in cœlis, et quodcumque solveris super terram erit solutum et in cœlis » (*S. Matth.*, XVI, 19).

Le double pouvoir de lier et de délier ne faisant qu'un, leur union et corrélation est attestée par le cordon qui rejoint les deux clefs. La couleur de la ligature s'est maintenue jusqu'à nos jours pour ce même symbole, qui est un signe de royauté.

St Paul, au contraire, est de taille élancée : sa figure allongée indique environ 45 ans. Les cheveux sont courts, mais abondants et la barbe se bifurque en deux mèches. Il tient, dans l'extrémité relevée de son manteau, deux rouleaux liés au milieu, par allusion à ses épîtres.

Les autres apôtres portent chacun une couronne en feuillage d'or, avec un fermoir gemmé : ils la tiennent à deux mains, l'une presque toujours nue et l'autre cachée sous le manteau. Ils marchent à la suite de St Pierre, tournés généralement dans le même sens ; toutefois le troisième se détourne, ainsi que le cinquième, vers celui qui vient après lui ; de même le septième, puis les

1. « Une fois en grande ferveur d'esprit, elle (Ste Colette) parlait à plusieurs de ses sœurs de la parfaite vie de N.-S. J.-C., et de la profonde humilité et grande pauvreté que lui et sa glorieuse Mère et ses apôtres voulurent avoir ici-bas en terre, en les exhortant et endoctrinant qu'en la dite pauvreté et humilité les voulussent ensuivre. Subitement, par la volonté de Dieu, les douze apôtres s'apparurent et vinrent en sa présence, et s'asseyaient sur la terre auprès d'elle, et se démontraient à elle et à plusieurs de ses religieuses, en forme de douze personnes de moult grand honneur et révérence, ès quelles personnes reluisaient simplesse, humilité et pauvreté. Et tous étaient uniformement vêtus de blanc, laquelle blancheur pouvait bien signifier la sainte perfection de la vie apostolique. Et, pour démontrer la société et conformité qu'elle avait à (avec) eux et leur sainte vie, ils se tinrent en sa présence jusqu'en la fin de l'exhortation qu'elle donnait à ses religieuses. Après laquelle exhortation furent vus les dits apôtres de plusieurs de ses religieuses, en l'air montant au ciel. Et elle-même fut vue hautement et longuement avec eux élevée en l'air, tellement, que des apôtres et d'elle perdirent la vue » (Corblet, *Hagiographie du diocèse d'Amiens*, t. I, p. 485-486).

2. « Vides dona pretiosa et lacinias auro litteratas » (Apuleius, *Metamorph.*, lib. VI). Consulter pour les *vestes litteratæ*, Ciampini, *Vetera monimenta*, t. I, qui constate l'usage chez les anciens (p. 91, 92, 95, 96), donne les variétés de types (p. 90, 91, 96, 99, 101, 102) et cite les opinions d'Aringhi (p. 97), de Suarez (p. 97, 100), de Macri (p. 98) et de Mellini (p. 98). Voir aussi le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 1re édit., p. 421, 440 et le *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 1868, p. 91 ; 1872, p. 92 ; 1873, p. 21.

3. Mme Félicie d'Ayzac dit que la lettre H avait « chez les Grecs la valeur numérique du chiffre huit » et que, sur les vêtements, elle peut signifier la béatitude céleste, en sorte que ceux qui la portent « sont inscrits parmi les saints et considérés comme héritiers, futurs peut-être mais certains, du bienheureux octonaire, *octonarium resurrectionis*, *octonarium beatitudinis*, *octonarium immortalitatis* » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XIII, p. 312).

autres, après quelque hésitation, vont en sens inverse : le dernier est St Paul, qui fait face à St Pierre. L'ordre hiérarchique est donc le même qu'au baptistère de l'évêque Néon : Pierre est le premier et Paul le dernier, quant à l'ordre de la marche ; mais, relativement au trône, St Paul occupe la droite et St Pierre la gauche, sans pour cela que hiérarchiquement le chef du collège apostolique cède la prééminence au dernier venu parmi les apôtres.

Les palmiers qui séparent les apôtres

Église de Ste-Marie in Cosmedin, à Ravenne (VIe siècle) : Coupole, avec les apôtres et le baptême.

ne sont qu'au nombre de onze, le douzième étant remplacé par le trône. Leur haute tige s'élargit en gaîne et la tête, chargée de deux régimes de dattes, s'épanouit en triangle projetant ses branches vertes à droite et à gauche, tandis que du pied naissent également de petites tiges vertes. On sait qu'en iconographie les apôtres sont symbolisés par le palmier [1], qui par son fruit

1. Le *Liber pontificalis* signale dans la basilique de St-Pierre, en 498, une décoration en mosaïque d'agneaux, de croix et de palmiers, exécutée sous le pontificat du pape Symmaque : « Basilicam B. Petri marmoribus ornavit... et ex musivo agnos, cruces, palmas fecit. » Or, les agneaux sont un autre symbole des apôtres. — Voir sur la signification symbolique du palmier, le *Dictionnaire* de Martigny, p. 44.

rappelle les résultats de la prédication, laquelle est une nourriture céleste et par son feuillage toujours vert, l'efflorescence de la vie divine qui est en nous ([1]).

St Pierre et St Paul ont entre eux un trône érigé en l'honneur de la croix ([2]). Il est entièrement d'or, gemmé et perlé. Deux marches, également gemmées sur la tranche, le précèdent. Le siège est en partie couvert d'une draperie blanche, qui retombe en avant et d'un coussin arrondi ([3]), de couleur violette, galonné d'or. Le dossier, de forme rectangulaire, est accompagné de deux ailes présentant le même aspect, c'est-à-dire que les montants sont perlés sur leur tranche, surmontés de boules d'or et tendus de draperies bleu clair. En avant du coussin est posée une croix latine, pattée et gemmée, à laquelle pend un linge blanc, dans lequel le P. Garrucci voit « le sudarium, argument ou signe de la résurrection ». C'est donc une croix triomphale, placée là surtout en l'honneur du Christ vainqueur.

Déjà, rien que par ce seul motif iconographique, nous pouvons contester l'origine arienne de ce baptistère, puisque le Fils, représenté par sa croix, est glorifié d'une manière exceptionnelle. Bien plus, le symbole du trône, qui indique toujours la majesté, peut encore signifier la Trinité : le trône, dans cette hypothèse, serait le Père, comme l'ont souvent exprimé les byzantins, en se basant sur l'Écriture ; la croix montrerait le Fils, et le St-Esprit, quoique dans la scène du médaillon central, viendrait compléter l'auguste Trinité. C'est peut-être pour cela que le médaillon, qui devrait être dans un autre sens, a été retourné, afin que l'Esprit-Saint se rapportât à la fois à la croix et au Christ ([1]).

4. Un pas décisif a été fait en avant : les apôtres sont nimbés, du même nimbe que le Christ, parce qu'ils partagent avec lui sa gloire. Le nimbe crucifère, auquel on aurait pu s'attendre, n'a pas encore fait son apparition ici : nous avons donc franchi le Ve siècle pour entrer dans le VIe.

Je laisse maintenant la parole au docte P. Garrucci pour préciser la date historiquement et donner la signification du nom même de l'église : « Près de l'église de St-Théodore, fondée par Théodoric pour les Ariens, laquelle prit depuis le nom du St-Esprit, on voit le baptistère, dit de Ste-Marie *in Cosmedin*, que fit édifier le même prince. Il fut donc aux Ariens à l'origine ; puis saint Agnello, après l'avoir réconcilié au culte catholique, en fit un monastère ou oratoire qu'il dédia à la sainte Vierge. Agnello écrit (*In vita S. Agnelli*, cap. 2) : *Ubi nunc est monasterium sanctæ et semper Virginis intemeratæ Mariæ, fontes prædictæ matricis (Sti Theodori) fuerunt*..... Relativement au nom *Cosmedin* qu'il porte — c'est pourquoi l'on dit aujourd'hui Ste-Marie *in Cosmedin*, — notons que le même vocable a été employé aussi à Rome : il ne me paraît pas aisé de lui trouver une autre racine que *Cosmidion*, que l'on peut supposer contracté

1. « Sicut palma multiplicabo » (*Job*, XXIX, 18). — « Justus ut palma florebit » (*Psalm.*, XCI, 13).

2. Le comte de St-Laurent a sur ce sujet une autre théorie que je ne puis omettre, bien que je ne m'y range pas : « Ils (les apôtres) sont accompagnés, dans le baptistère, d'une autre bande concentrique, de divers autels rappelant le divin sacrifice..... Le même fond d'idée est exprimé à Ste-Marie *in Cosmedin* par un seul autel chargé de la croix » (*Guide de l'Art chrétien*, t. IV, p. 207).

3. « Item, tres carrelli rotundi de corio » (*Inv. du château de Cornillon*, en 1379, n° 141, apud *Revue des Soc. Sav.*, VIIe série, t. I, p. 209).

1. Le comm. de Rossi a relevé, dans le cimetière de Domitille, une inscription, la plus explicite qu'on ait encore rencontrée, qui mentionne la croyance du défunt à la Trinité (*Bull. d'arch. chrét.*, 1881, p. 71) :

.....*se*C
VNDIANVs *qui credidit in*
CRISTVM IESV (*m, vivit : in Patr*
E ET FILIO ET IS*Piritu Sancto.*

en *Cosmidin*, qui se prononça *Cosmedin*. Mais il n'est pas probable que *Cosmidion*, qui en grec signifie le monde féminin, autrement dit les bijoux de la femme, soit un nom de chose, car dans ce sens on n'aurait pas ajouté devant la préposition *in* qui dénote une localité. Il me semble plutôt que ce doit être le nom de la femme qui avait près de là son habitation et sur le terrain de laquelle furent construites les deux églises de Rome et de Ravenne » (page 50).

Il faudrait donc renoncer à l'opinion reçue et qui est ainsi rendue par Mgr Crosnier : « Le titre qui lui a été donné indique la richesse de son ornementation : c'est comme si l'on disait *Sainte-Marie la Belle* » (p. 64), si la terminaison *in* était pour *ina* et s'il était certain que ce nom propre se trouve dans le vocabulaire latin.

5. Une difficulté plus sérieuse est celle de la date. On dit bien que Théodoric a bâti ce baptistère, pour les fidèles de la secte qu'il favorisait, mais ce fait historique est contestable, si l'on veut lui attribuer la mosaïque, car son iconographie dément formellement l'hérésie arienne (1). Théodoric mourut en 526 : or le commencement du VIe siècle conviendrait très bien à ce monument (2). Toutefois la tradition de Ravenne s'y oppose, car si elle accorde à Théodoric la construction, elle descend jusque vers l'an 553 l'exécution de la décoration intérieure par l'archevêque St Agnello (1). Ciampini, qui a consigné cette opinion, a eu pour écho Mgr Crosnier (p. 65). Malheureusement, cette date serait un peu trop avancée pour le style même de la mosaïque, que le P. Garrucci place entre la mosaïque du baptistère et celle de St-Apollinaire le Neuf. La décoration a dû suivre de près la construction, puisqu'elle est faite évidemment pour un baptistère. D'après le texte cité, St Agnello ne restaura pas ce baptistère ; il se contenta de le purifier et d'en changer la destination en l'annexant à un monastère. Il y a donc là deux difficultés réelles : la mosaïque n'est pas arienne, donc elle ne peut être de Théodoric ; elle se réfère directement à l'administration du sacrement de baptême, donc elle est antérieure à sa transformation par l'évêque de Ravenne (2).

Pour conclure, je vais proposer un moyen terme. Aux premiers siècles, l'évêque était le seul ministre du sacrement de baptême, lequel ne se donnait solennellement que la veille de Pâques ou de la Pentecôte. Il n'y avait donc qu'un seul baptistère dans la même ville. Si l'on en trouve un second à

1. Ciampini, citant un texte de l'évêque Primasius, explique clairement comment la présence de la colombe est une preuve certaine de la croyance à la Trinité, et par conséquent, de la divinité du Fils : « In columbæ autem specie recte nobis Sancti Spiritus novimus significari personam, in cujus specie descendens voluit apparere, ut scilicet Arianorum aliorumque hæreticorum frustraretur insania, qui eum a Patris et Filii natura asserunt alienum, cum etiam per hujus convenientiam numeri hic quoque revelatio cœlestis consubstantialem et coæternum Patri et Filio sanctum Spiritum manifestet et in stolis lotis divinorum dicens custodiæ mandatorum » (*Vet. monim.*, t. II, p. 69).

2. Le P. Garrucci (t. I, p. 518) reporte à Théodoric tout ensemble le baptistère et sa mosaïque, quoique, p. 549, il penche pour l'attribution de la mosaïque à l'évêque Agnellus.

1. Le comte de St-Laurent semble penser de même, (*Guide de l'art chrét.*, t. III, p. 522).

2. A Pavie, il y avait aussi deux fonts baptismaux au VIIe siècle : « Ædes episcopii et successoribus construxit (Damianus, 680-710) ac duos sacros fontes suo ære ad baptismata facienda excitavit » (Bossi, *Diptica erudita episcoporum Papiæ*, manoscritto nella biblioteca del seminario vescovile). L'un était affecté aux hommes et situé près de la cathédrale : il se nommait *St-Jean in fontibus*. Il y avait un autre baptistère près de St-Eusèbe, ancienne cathédrale, occupée par l'évêque Arien, et pendant ce temps l'évêque catholique se servait du baptistère voisin de St-Gervais.

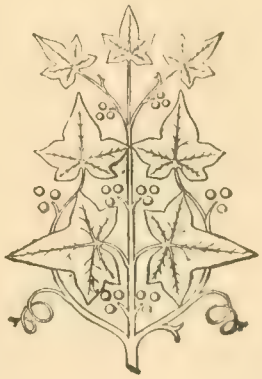
Lupi, en constatant la coexistence de deux évêques dans la même ville, fait observer que l'arien ne jouissait pas de la cathédrale, ce qui explique, à Ravenne, la nécessité d'un second baptistère. « Paulus..... Diaconus tradit, temporibus Rotharis regis, fere in unaquaque urbe duos fuisse episcopos, catholicum unum, arianum alterum..... Non videtur tamen arianos episcopos primarias ecclesias, seu ut nunc dicimus, cathedrales, quæ plerumque extra mœnia sita erant, invasisse » (Lupi, *Codex diplomatic. civit. et eccles. Bergomatis*, Bergomi, 1784, t. I, col. 203-204).

Ravenne, c'est sans doute en vue de circonstances spéciales. Or, dit Mgr Crosnier, « l'empereur Théodoric était arien ; et quoiqu'il ne se montrât pas ouvertement hostile aux catholiques, il favorisait cependant ceux qui partageaient ses erreurs ; il les autorisa à avoir un baptistère particulier, afin que leurs enfants ne fussent pas baptisés avec les catholiques ; il se chargea lui-même de cette construction, qu'il orna de mosaïques à l'intérieur » (p. 65). Étant admis ce fait, que je n'ai pas de raisons suffisantes pour suspecter, reste à expliquer l'anomalie que j'ai signalée, ou plutôt la contradiction entre l'iconographie et la doctrine. J'en déduis rigoureusement une conclusion qui a jusqu'ici échappé aux historiens, à savoir que l'arianisme était alors en pleine décadence et que, s'il constituait encore une secte plus ou moins nombreuse, ayant son culte à part et ses édifices réservés, ce n'était plus qu'une question d'éducation ou de nationalité, non de dogme et de principe. La doctrine fondamentale de l'hérésie arienne n'occupait plus les esprits : le peuple n'y prenait pas garde et pas davantage le clergé. Aussi l'iconographie, qui exprime les croyances, était-elle la même aussi bien pour les ariens que pour les catholiques ; à ce point que le roi Théodoric, pour satisfaire les prétentions d'un parti, copiait l'Église dont il s'était détaché, bâtissait de la même façon et ornementait dans le même style. En conséquence, la décoration intérieure du baptistère arien proclame-t-elle l'existence de la Trinité, comme l'eût fait l'évêque de Ravenne, si, à la même époque, il eût dû renouveler l'iconographie intérieure du baptistère de sa cathédrale. C'est dans ce sens seulement et sous cette réserve que j'accepte l'attribution à Théodoric du baptistère tout entier, construction et mosaïque, et que j'hésite à reporter au moins cette dernière jusqu'au milieu du VIe siècle, ce qui serait tout à fait invraisemblable, vu l'absence du nimbe crucifère autour de la tête du Christ.

6. Planches à consulter : Ciampini, t. II, pl. XXIII, la calotte ; Crosnier, pag. 82, grav. sur bois, *idem ;* Parker, pag. 12, *idem ;* Garrucci, pl. 241, fig. 1, la calotte ; fig. 2. le trône et les apôtres St Pierre et St Paul ; Rohault de Fleury, l'*Évangile*, t. I, pl. XXXIII, fig. 2, le baptême du Christ. — Photographies Ricci : p. 285, coupole en mosaïque ; p. 286, centre de la coupole.

X. Barbier de Montault.

(A suivre.)



Mélanges.

Caen illustré, son histoire, ses monuments.

Texte par Eugène de Robillard de Beaurepaire, eaux fortes et dessins par Paulin Carbonnier [1].

LA ville de Caen est une de ces cités anciennes et pittoresques que le voyageur instruit se réjouit à l'avance de visiter et dont il ne perd pas le souvenir après l'avoir vue. Les deux grandes églises abbatiales qui lui donnent une physionomie à part au milieu d'églises et de monuments moins grandioses, mais encore d'un haut intérêt, les rues historiques et vivantes, bordées de maisons à pignons en pierre et en bois, d'hôtels du XVIe et du XVIIe siècle encore debout dans leur grande allure, lui donnent je ne sais quel air de noblesse et de capitale déchue, à côté de quartiers riants et parfois un peu monotones, où circule l'air et la vie moderne avec ses aisances et sa banalité. Partout cependant l'artiste et l'antiquaire gardent la conscience qu'ils foulent un sol historique, presque légendaire, dans cette ville fondée en quelque sorte par le duc Guillaume de Normandie dans le pressentiment de l'entreprise héroïque qui allait le faire roi d'Angleterre. Souvent cette figure épique, celles de Mathilde sa femme, de Robert Courte-Heuse, son fils, de saint Anselme, évêque de Cantorbery, et de tant d'autres hommes dont le nom se mêle d'une manière si intime aux annales de la ville de Caen, et aux fastes de l'histoire de France, semblent animer encore les monuments dont ils ont été contemporains, et que l'on rencontre dans une enceinte aujourd'hui indécise, qui va se perdant dans les campagnes, après avoir enserré autrefois la ville dans de redoutables ouvrages de défense. Le château avec ses tours et le

Vue de l'église Saint-Étienne prise de la place du Parc.

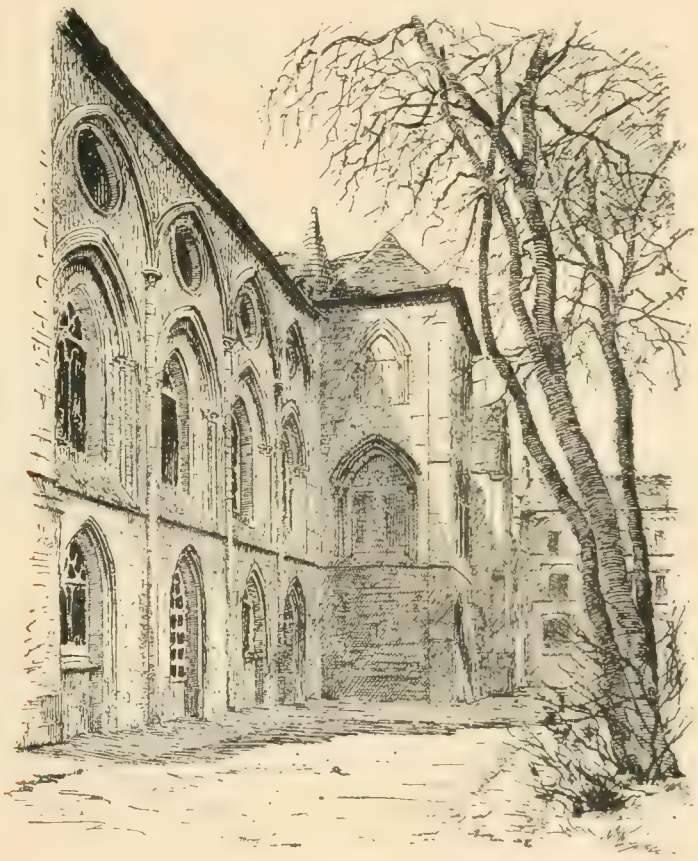
formidable donjon qui dominaient et couronnaient la ville, ont disparu à la vérité, et à Caen comme ailleurs, on a beaucoup démoli, mais plus qu'ailleurs peut-être, on a conservé beaucoup. Les habitants aussi semblent avoir conscience de leur passé et de la valeur de leurs monuments. Plus que dans d'autres villes de province, l'étranger se rend compte qu'il se trouve dans un foyer de vie religieuse, d'étude et de science; dans une ville d'université — celle de Caen remonte à la domination anglaise — d'académies et d'associations savantes ; foyer qui heureusement est loin de s'éteindre, et l'archéologue peut s'y abandonner à ses études de prédilection avec d'autant plus d'entrain et de fruit que les édifices qu'il a sous les yeux ont été soigneusement décrits, et mis en pleine lumière par la science des hommes qui ont vécu à leur ombre. Caen est un centre de vie intellectuelle qui longtemps s'est suffi à lui-même,

1. Caen, F. Le Blanc-Hardel, 1896.

et qui ne semble pas encore disposé à perdre ses allures d'indépendance.

C'est ainsi du moins que Caen m'est apparue pendant le peu de jours que j'ai eu la fortune d'y passer, et la fortune plus grande encore d'être guidé par les membres de la Société des Antiquaires de Normandie, dont je m'honore aujourd'hui d'être le collègue. Mais, malgré des journées fécondes, bien remplies, malgré les renseignements et les enseignements précieux et les notes prises au vol, malgré aussi les recherches complémentaires que je devais faire en rentrant au logis, je n'ai pas quitté l'ancienne cité normande sans de véritables regrets et cette sorte de mécontentement trop justifié de n'avoir pu revoir et approfondir les monuments de si haut intérêt que je n'avais fait qu'effleurer en passant.

Et voici que par une disposition toute gracieuse de la Providence, le complément désiré m'arrive en un robuste et très beau volume, où le crayon



Palais de Guillaume le Conquérant.

inspiré d'un artiste reproduit les monuments et les aspects de la ville, dont un érudit retrace l'histoire.

N'y aurait-il pas noirceur, vraiment, à ne pas marquer à l'éditeur et à ses collaborateurs ma reconnaissance d'un secours qui arrive si à point, sous la forme d'un livre plein de faits et de vues ? Mais déjà les circonstances dans lesquelles le volume a vu le jour ne me laissent pas indifférent, et je ne puis me dispenser d'en dire un mot.

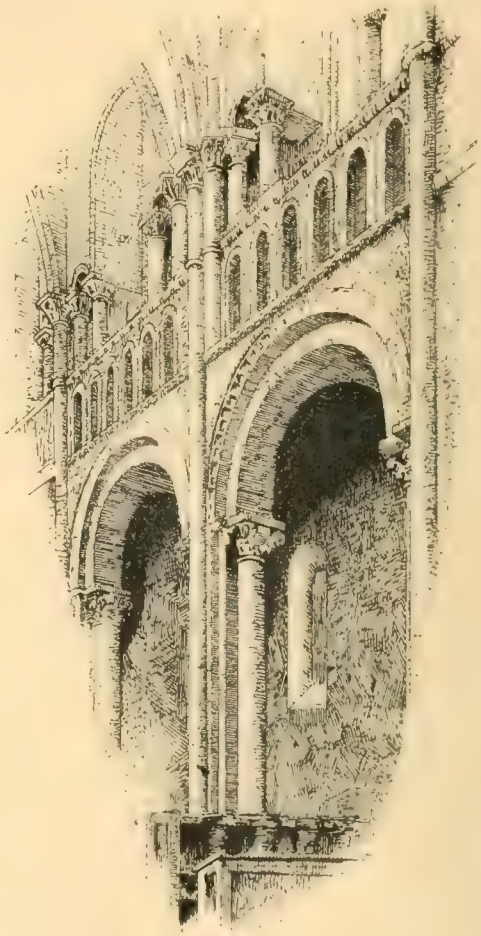
Ceux qui ont suivi le puissant mouvement de renaissance archéologique qui s'est produit, il y a un demi-siècle, à la fois en France et un peu partout, ne peuvent ignorer la part brillante prise par la ville de Caen à cet essor. Il était d'ailleurs dans la nature des choses que, dans une ville couverte des monuments d'une école d'architecture particulière et d'un caractère remarquable à tous égards, s'éveillât l'intérêt le plus vif pour les édifices que l'on avait sous les yeux. Aussi il se forma

bientôt à Caen un noyau de savants parmi lesquels le nom d'Arcisse de Caumont vient le premier à la mémoire. D'autres archéologues, comme Raymond Bordeaux, comme Ruprich-Robert, et pourquoi ne pas rappeler aussi le modeste et érudit Trébutien, se vouèrent les uns, à des études très utiles à la propagande du mouvement archéologique que je viens de rappeler, les autres à des travaux particulièrement destinés à faire connaître les monuments de la Normandie, où ils avaient été devancés par quelques chercheurs anglais. Mais, à ces travailleurs presque de la première heure alors peu connus, il fallait un éditeur instruit qui les comprît, qui eût quelque chose de leur feu sacré, qui partageât l'ardeur de leur science et de leur patriotisme normand. M. Le Blanc-Hardel a été cet homme dévoué à leur cause. C'est de son imprimerie que sont sorties bien des publications excellentes, parmi lesquelles il convient de rappeler tout d'abord celles de la Société des Antiquaires de Normandie, et les différents Abécédaires archéologiques de de Caumont, qui resteront des modèles d'analyse architecturale et de vulgarisation d'une science nullement vulgaire; les études de si haute valeur à la fois archéologique et technique de l'architecte Ruprich-Robert, le volume de M. Hippeau sur l'abbaye de St-Étienne; l'excellent guide historique et archéologique de Trébutien, et bon nombre d'autres livres de même nature, tous remarquables à des titres divers.

Après avoir été le collaborateur de tous ces savants dont plusieurs ont quitté la scène du monde, le moment du repos et de la retraite est venu aussi pour leur éditeur, et c'est en guise d'adieu au public, où il a compté de si nombreux amis, et à ses concitoyens de la ville de Caen, qu'il a entrepris la publication du livre dont nous nous occupons. Voici en quels termes, dans un avis au lecteur, M. Le Blanc-Hardel fait connaître l'origine de cette dernière publication :

« En terminant par la retraite notre carrière d'imprimeur-libraire, nous avons tenu à acquitter une dette de reconnaissance envers la ville de Caen qui nous a honoré de ses vives et constantes sympathies, soit dans notre industrie, soit dans les fonctions de vice-président du Conseil des prud'hommes et de juge consulaire, pendant notre séjour de trente années, dont sept passées sous l'habile direction de notre excellent et regretté beau-père M. Hardel. »

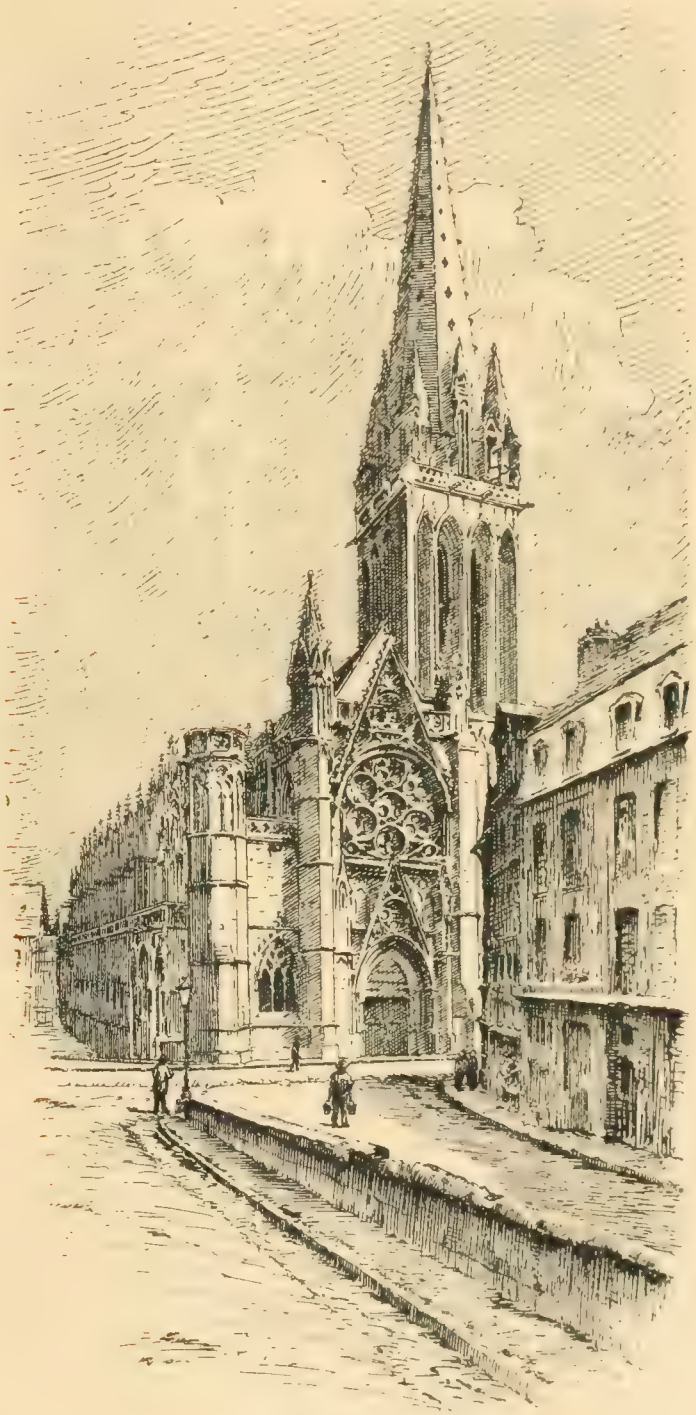
M. Le Blanc-Hardel ajoute que c'est sous l'impression des beaux monuments de la ville de Caen, que si souvent il a examinés et étudiés en compagnie de ses savants amis de la Société des Antiquaires, qu'il s'est mis à l'œuvre. Cependant,



Travées de l'église Sainte-Trinité.

pour le livre qu'il rêvait, il lui fallait deux collaborateurs. Le concours d'un artiste pour les planches et les dessins nombreux indispensables à une publication de cette nature, était requis ; un écrivain d'une science éprouvée devait fournir le texte. Mais on trouve tout cela à Caen, et peut-être le choix de l'éditeur était fait avant d'entreprendre le livre. M. Eugène de Beaurepaire, le savant et aimable secrétaire général de la Société des Antiquaires de Normandie, qui connaît dans tous ses recoins cette ville de Caen qui lui est chère, ne marchanda pas son dévouement et ses peines

pour la rédaction du texte. M. Paulin Carbonnier a illustré le volume de quatorze gravures à l'eau-forte, et de plus de deux cents dessins, les uns intercalés dans le texte, les autres à pleine page,



Église Saint-Pierre.

mais tous d'un crayon aussi fidèle qu'habile à saisir le côté pittoresque d'une vue ou d'un édifice.

Avec des collaborateurs de cet ordre, M. Le Blanc-Hardel devait réussir, et il a réussi en effet,

à établir un volume qui charmera les bibliophiles les plus délicats, satisfera les savants et réjouira l'artiste.

Faut-il maintenant en reprenant le vif de mes souvenirs, entrer dans le corps du livre et suivre M. de Beaurepaire dans ses études sur les monuments, sur l'histoire, les institutions et la vie populaire de la vieille cité normande? Les résumer n'est pas chose facile ; peu de monuments ont été étudiés avec autant de soin et de compétence que ceux de la ville de Caen, et je ne

Pinacle de l'église Saint-Pierre.

puis tenter de refaire ce qui a déjà été fait si bien. Caen existait à peine avant l'an mille, et M. de Beaurepaire rappelle que c'est à la date de 994 que le nom de la ville commence à émerger des ténèbres, qui jusqu'alors ne sont éclairées d'aucun document. A la vérité, le site sur lequel elle s'est établie plus tard, paraît avoir été l'assiette d'un campement romain, mais l'essor subit auquel la ville doit les édifices qui encore de nos jours lui donnent sa valeur archéologique comme son importance historique, date de Guillaume le Conquérant. Quels rudes guerriers, mais aussi quels rudes bâtisseurs que ces Normands du XIe siècle ! Tout le monde sait que la fondation de l'abbaye St-Étienne (l'abbaye aux Hommes) comme celle de l'abbaye aux Dames (Ste-Trinité), est due au duc Guillaume, que l'on nommait alors le bâtard, et à Mathilde de Flandre, sa femme, par suite des conditions de dispense que leur avait imposées le pape Victor II, les deux époux étant consanguins à un degré qui, aux yeux de l'Église, rendait illicite leur union. Mais si le mariage a été une faute contre les prescriptions ecclésiastiques, on est tenté, en voyant aujourd'hui les monuments expiatoires, de s'écrier « *felix culpa !* » Si on mesure la contrition à l'ampleur des monuments et à l'entrain avec lequel ils ont été érigés, on serait tenté de trouver que la pénitence excède la coulpe, et en tout cas, de s'applaudir de la forme prise par le repentir pour le rachat du péché. L'abbaye aux Dames, fondée en 1062, par Mathilde, fut consacrée quatre ans après, le 18 juin 1066 ; l'abbaye St-Étienne, monument de la pénitence infligée à Guillaume, commencée au cours de la construction de l'abbaye aux Dames, fut achevée en 1077 ; c'est alors que son deuxième abbé, Guillaume Bonne-Ame, assiste à la dédicace de cet admirable monument, la cérémonie étant présidée par l'archevêque Jean d'Avranches, en présence du duc, devenu roi d'Angleterre, de la reine Mathilde, de leur fils Robert, de Lanfranc, archevêque d'York, et d'une foule de seigneurs et de vassaux. Voilà donc deux constructions colossales achevées et meublées, en moins de quinze ans !

Et ce n'est pas tout : ces églises étaient entourées alors de ces importantes constructions qui forment une abbaye bénédictine, et que l'on nomme les lieux réguliers d'un établissement monastique. Guillaume s'était même fait bâtir un palais dans l'enceinte de l'abbaye, qu'il habitait pendant son séjour à Caen. Après lui, saint Louis, le roi Jean, Henri V d'Angleterre et François Ier y reçurent une royale hospitalité. En même temps s'élevait le puissant château de Caen, avec ses formidables défenses et son église ; et la chapelle de Saint-Marc, l'église de la Sainte-Paix ou de Tous-les-Saints, l'intéressante église de St-Nicolas, laquelle quoique désaffectée, existe

heureusement encore, et de nombreuses constructions de toute nature.

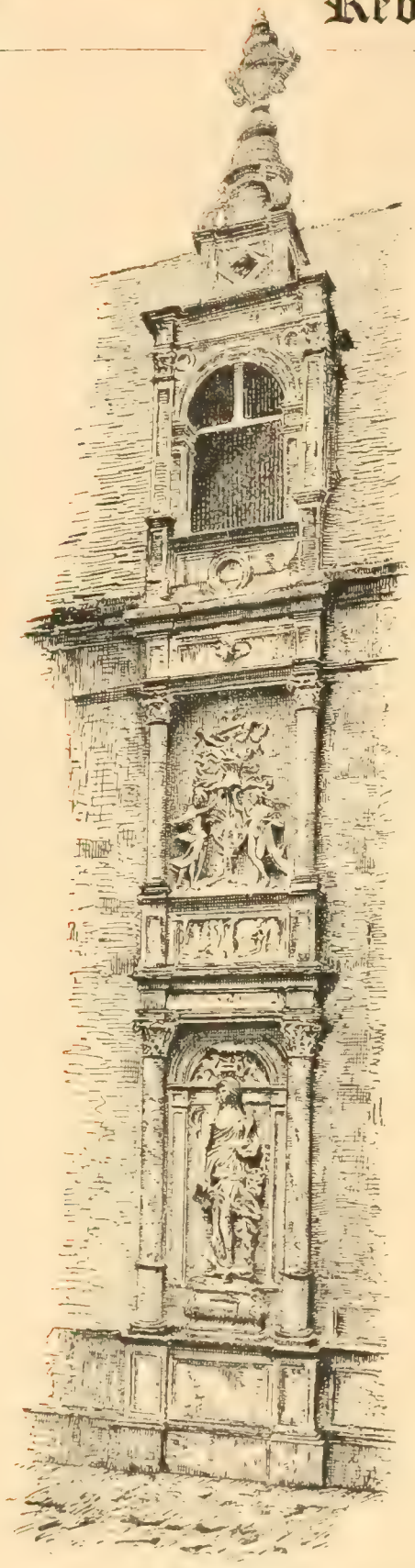
Tout cela cependant ne s'édifiait pas en pleine paix, dans une ère de calme et de prospérité ; Guillaume tout en bâtissant conquérait un puissant royaume, et ne cessait de guerroyer dans toutes les directions. Il ne devait trouver un repos définitif que sous les voûtes de la vaste basilique qu'il avait fondée, et encore les cérémonies de l'inhumation furent-elles troublées par les incidents les plus étranges.

Malgré l'attrait de semblable étude et les matériaux de premier ordre réunis depuis des années par les archéologues normands, je ne saurais donner ici, ne fût-ce que la table des matières de l'histoire monumentale de la ville de Caen et de ses environs, où s'élèvent encore des églises, des abbayes, des châteaux, parfois à l'état de ruine, mais qui tous portent l'empreinte de cette grande école d'architecture normande, un peu dédaigneuse de la grâce et du concours des arts décoratifs, mais si logique dans la distribution des masses, si robuste dans ses membres, et qui sait élever dans les airs des flèches comme celle du clocher de Saint-Pierre, dont la beauté n'a été surpassée nulle part. Pour cette étude je préfère renvoyer

Tour Ouest du Manoir des Gens-d'Armes.

le lecteur au livre de M. de Beaurepaire ; il ne saurait la faire avec un guide plus compétent et mieux informé.

Si la ville de Caen se distingue des autres villes de Normandie par des édifices de la plus haute valeur archéologique ; si, à juste titre, on l'appelait autrefois la « *ville des églises* », et si on peut la nommer encore la « *ville des couvents* », l'archéologue doit constater avec regret le dénuement de ces monuments, leur pauvreté extrême en mobilier liturgique, en orfévrerie, en dinanderie. Tout ce qui faisait autrefois la splendeur intérieure des temples et rehaussait les cérémonies du culte, a disparu. Il peut sembler naturel qu'il ne soit rien resté des richesses dont le Conquérant et Mathilde avaient doté les deux grandes abbayes fondées par eux et bâties si rapidement grâce à leur munificence ; rien des souvenirs de Mathilde qui après avoir donné à l'abbaye de la Trinité sa fille comme abbesse, lui avait légué par testament sa couronne, son sceptre, des ornements royaux avec des vases sacrés, calices, coupes, des candélabres, des vêtements et autres objets précieux ; plus rien des mausolées magnifiques élevés à la mémoire du couple royal par ses descendants ; on sait les circonstances dans lesquelles ces tombeaux ont été violés et détruits. Mais de tous ces autels qui ornaient les sanctuaires, des châsses, de l'orfévrerie religieuse, des ornements liturgiques et même des vitraux, qui ont existé et qui assurément témoignaient chez les artistes normands du même talent et de la



Détail de l'hôtel d'Écoville.

même inspiration qui en a fait de si remarquables bâtisseurs, il ne reste plus rien. Assurément, ce qui avait pu échapper à la fureur des Huguenots de 1562, a été détruit par les révolutionnaires démolisseurs du siècle dernier avec une conscience de sauvages. Au cours de son livre, M. de Beaurepaire projette parfois quelques rayons de lumière sur les œuvres détruites et sur les artistes qui savaient les créer. C'est ainsi qu'il rappelle que, profitant des matériaux excellents qu'ils avaient sous la main, les tailleurs de pierre de Caen sculptaient des statues et des retables d'autels. Il rapporte entre autres un texte fort intéressant par lequel Bourgeville regrette la destruction d'un de ces retables particulièrement digne d'admiration, très richement historié qui se trouvait à l'autel majeur de l'église des Carmes, et un groupe qui représentait « Le Trépassement de la Vierge ». Voici le texte cité :

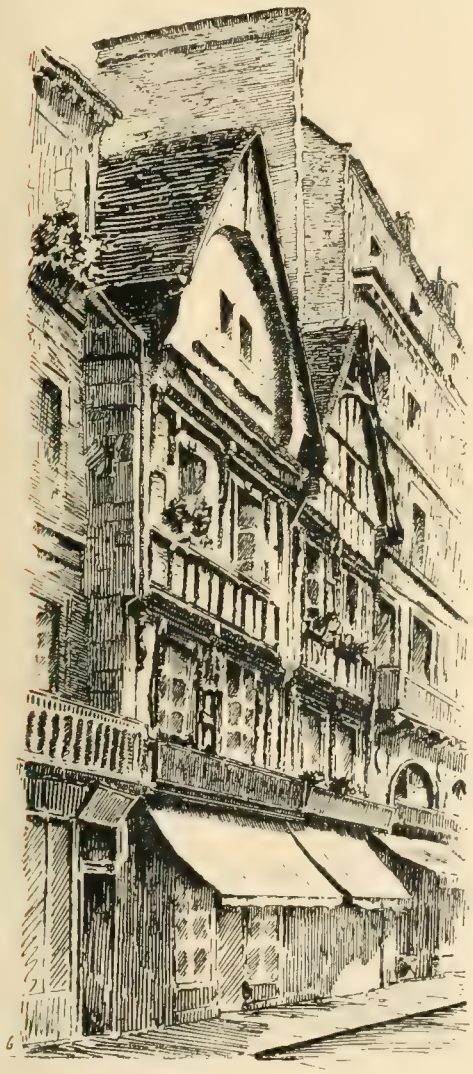
« J'ay esté en la plus grand'part des plus fameuses villes de ce royaume, mais ie n'ay veu aucun plus beau et singulier contre-autel que celuy des Carmes de ceste ville, qui estait à petits personnages esleuez, paints et dorez de fin or battu, ou les mystères de l'Incarnation, Natiuité, Passion, Resurrection, Ascension, Mission du Saint-Esprit et le dernier jugement estoyent representez ; voire de tant exquis artifice qu'il estoit réputé entre les plus sumptueux et inuitoit ceux qui le contemploient en grande devotion (1). »

Voilà bien, ce me semble, une œuvre d'art qui répond à son objet « inuiter ceux qui le contemplent en grande dévotion ». Voilà aussi ce qui explique la rage des iconoclastes de toutes les époques et de toutes les sectes ! Mais il convient d'achever la citation, qui se rapporte à un groupe isolé :

« Comme aussi vn trespassement de Nostre-Dame, près et au-dessous du pulpitre esleuez à grands personnages de la Vierge Marie et des douze apostres, selon le naturel, et si bien representez qu'ils sembloyent deplorer le trespas de ceste Vierge Mere. Au-deuant duquel il n'y auoit aucun autel esleué, mais seulement d'une belle representation d'histoire, comme il peut encores apparoir par le lieu et place vuide (2). »

1. P. 316.
2. P. 317.

Bourgeville ne dit pas à quel imagier on devait ce « contre-autel » et le groupe représentant la mort de la sainte Vierge, détruits, dans l'année si néfaste de 1562, par les protestants, qui, l'année suivante, mirent à feu le couvent des Carmes et le détruisirent de fond en comble. Mais il m'a paru intéressant de noter l'existence de ce retable



Maisons de bois, rue Saint-Pierre.

où un cycle de groupes peints et sculptés représentant les principaux mystères de la foi, rappelle de tout point les retables flamands encore nombreux de nos jours, mais qui, en France, ont toujours été relativement rares.

L'abbaye Saint-Étienne, si richement dotée et sans doute non moins richement meublée, à laquelle Guillaume le Conquérant n'a rien refusé, pas même sa couronne et ses ornements royaux qu'il a voulu lui léguer, de même que Mathilde avait donné les siens à l'abbaye aux Dames, — apparaît aujourd'hui dans une nudité presque attristante. La première fois que j'y suis entré, c'était un dimanche après les offices de l'après-midi, il n'y avait personne dans l'église dont la grandeur, la solitude m'apparurent vraiment terrifiantes dans la vacuité et les sombres profondeurs de la nef immense. Je pus m'y rendre compte, grâce aux souvenirs des études faites par M. Ruprich-Robert, des transformations si habiles qui ont permis de substituer la voûte maçonnée à la charpente en bois qui primitivement couvrait la nef ; je pus étudier le travail, non moins habile, de l'architecte du XIIIe siècle, qui a soudé d'une manière si harmonieuse son œuvre aux nefs bâties par le Conquérant ; mais si partout la construction offre l'étude la plus intéressante, il ne reste nulle part un objet mobilier auquel l'archéologue puisse s'arrêter. Les calvinistes du XVIe siècle et les jacobins du XVIIIe ont mis tout à feu et à sac, et si l'étranger veut voir quelques rares épaves échappées au vandalisme, c'est au musée des Antiquaires de Normandie et au musée des Tableaux qu'il doit les chercher.

Le musée des Tableaux de Caen est important et conserve quelques œuvres remarquables. Comme pour presque tous les musées de même nature, la Révolution en détruisant les abbayes et les couvents, en démolissant les églises ou en les désaffectant, en a été la grande pourvoyeuse ; j'y ai retrouvé trois tableaux provenant des églises de Liége, une peinture de Gérard Lairesse, la Conversion de saint Augustin que l'artiste a peint à l'âge de vingt ans, enlevé à l'église des Ursulines, aujourd'hui temple protestant ; une Adoration des Bergers, par Bertholet Flémalle, donnée par Gilles-François de Surlet à l'église des Capucins à Liége, tableau qui se ressent avantageusement de la collaboration de Carlier, alors élève de Flemalle, mort jeune mais déjà grand artiste, et un tableau d'Érasme Quellyn, qui a vécu quelque temps à Liége. Le local du musée est, sous le rapport de la lumière, peu favorable aux peintures, et le catalogue aurait besoin d'une revision très attentive. On y trouve des noms qui n'ont rien de commun avec les

tableaux qui leur sont attribués ; il en est ainsi de la Vierge donnée à Albert Durer.

Le tableau capital du musée : *Lo Sposalizio*, que l'on regarde comme une œuvre capitale du Pérugin, l'original du célèbre tableau de Raphaël de Milan, est contesté par M. Berenson, non sans considérations multiples et bien étayées (1).

Selon cet auteur, ce tableau serait une œuvre du Spagna, postérieure à la peinture de Raphaël et que cet artiste aurait copiée un peu librement. Il conviendra de faire état d'études de cette nature, si, comme cela est probable, on rédige quelque jour un nouveau catalogue du musée de Caen. Dans l'histoire des maîtres connus et inconnus qui se refait actuellement, les musées des villes de province, trop souvent négligés, doivent apporter d'importants éléments d'informations. Il est donc à désirer que leurs livrets soient tenus au courant des recherches et des découvertes récentes.

Le livre de *Caen illustré* n'a pas seulement évoqué en moi les souvenirs de l'histoire et de l'archéologie, qu'une trop courte visite a laissés dans mon esprit, mais au cours de ma lecture j'ai vu revivre, s'agiter, lutter et souffrir la population qui a édifié tous ces monuments ; les patriciens, les bourgeois, les artisans qui ont habité ces hôtels, ces maisons, ces rues, dont nous ne voyons plus que les pierres, la construction et les détails décoratifs. A chaque page l'auteur m'avait arrêté pour lire le texte d'une épitaphe, quelque date intéressante, ou rappeler par la citation de la page d'un mémoire, l'opinion de quelque savant local ou de passage, le document constatant l'existence de quelque œuvre d'art détruite ou disparue (2). En tournant le dernier feuillet, il m'a paru que c'est un coin de l'ancienne France, où plus d'une province valait un royaume, dont on nous dévoilait le passé. Il y a dans le livre comme dans les monuments qu'il décrit, parfois une énergie normande et saxonne alliée à un esprit fin et pénétrant. Si j'osais, je dirais volontiers que l'auteur y fait à la fois œuvre patriotique et œuvre de décentralisation.

Je ne saurais terminer ces lignes sans rendre justice, une fois de plus, au talent, dont l'éditeur a fait preuve dans tout le volume, aux soins apportés à la typographie, au choix des illustrations : rien n'a été épargné. C'est l'œuvre d'un homme de goût et d'un artiste. En déposant la plume, M. de Beaurepaire nous assure que son intention première avait été de mettre en lumière les dessins de M. Paulin Carbonnier, mais qu'il a changé d'avis, les eaux-fortes et les dessins parlant d'eux-mêmes, et disant clairement ce qu'ils veulent dire. Le lecteur se rangera volontiers à l'avis de M. de Beaurepaire. J'ai éprouvé un plaisir véritable à étudier dessins et planches, à mesure qu'ils se déroulaient sous mes yeux. M. Carbonnier est un aqua-fortiste très exercé, qui aborde, sans sourciller, les difficultés parfois bien grandes d'un art auquel se complaisaient les maîtres, mais qui, à notre époque de photographie et de tous les procédés qui en découlent, est trop négligé. En retraçant les monuments et les vues de Caen, M. Carbonnier manie la pointe avec aisance et une vigueur à laquelle la morsure de l'acide donne un relief particulier. Quant aux dessins intercalés dans le texte, ils sont excellents, et il serait difficile de joindre à une allure aussi personnelle et aussi spontanée une exactitude plus satisfaisante.

Jules HELBIG.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, liv. d'avril 1896, *Lo Sposalizio du musée de Caen*, par B. Berenson.

2. M. de Beaurepaire a lu sur la façade d'une maison du XVIe siècle, la maxime qu'il est si souvent opportun de rappeler :

Quisquis amat dictis absentum rodere vitam
Hanc mensam vetitam noverit esse sibi.

Il ne m'en voudra pas de la restituer à saint Augustin, qui l'avait fait inscrire dans la salle à manger de son habitation.

Une peinture à Notre-Dame de Dijon.

J'AI déjà parlé dans la *Revue de l'Art chrétien* des peintures murales du XVe siècle existant à Notre-Dame de Dijon, et des belles reproductions à l'aquarelle qu'en a faites pour la Commission des Monuments historiques, M. Louis Yperman (1). La principale, mais non peut-être la plus belle, est un Calvaire qui, dans le transept du Nord, occupe au-dessous du triforium, la place d'une

1. V. Tome V, 6e livraison, 1894.

baie fermée pour la recevoir. Cette peinture du XVe siècle, peut-être des toutes dernières années, sinon même des premières du XVIe, s'encadre dans une ogive peinte en blanc et noir, — là était autrefois la chapelle des morts — aux tympans, des os sont peints dans des cartouches, mais de style Louis XIII.

Le Calvaire de Notre-Dame présente cette singularité apparente, que le Christ en croix y manque actuellement; il est évident qu'il était en relief, et M. Yperman a retrouvé la trace du crochet de suspension. On remarque une autre lacune, le groupe des soldats romains à droite en regardant la muraille est coupé carrément par l'ouverture de la galerie de circulation, et on n'aperçoit que le haut des étendards qui sont au nombre de trois, l'un rouge avec les lettres S. P. Q. R., le second blanc à l'aigle impérial noir à deux têtes, le troisième blanc au scorpion noir. Il est manifeste que le groupe se continuait, soit sur le vantail d'une porte, soit sur une cloison, mais je crois plutôt à l'existence d'une porte qui n'aurait pas interrompu la circulation dans la galerie.

Au XVIIe siècle l'aspect intérieur de Notre-Dame fut complètement modifié ; le vieil autel majeur avec son retable peint au XVe siècle, par le Dijonnais Jean Changenet, disparut et fut remplacé par une décoration à pilastres et placages de marbre surmontée d'un groupe colossal de l'Assomption, le tout exécuté par un habile sculpteur et architecte de Dijon, Jean Dubois. Cette décoration a été enlevée il y a trente ans au cours de la restauration générale commencée en 1866 terminée en 1873 ; on aurait pu du moins conserver l'autel avec le groupe de l'Assomption. Mais la question des restaurations dirigées par les architectes des Monuments historiques n'est pas de celles que l'on effleure d'un mot jeté en passant.

Les transepts reçurent chacun une chapelle, et les arcatures, au-dessus, de grands tableaux peints par un élève de Lebrun, Gabriel Revel. Venu je ne sais pourquoi de Château-Thierry à Dijon, il s'y fixa, travailla beaucoup pour les églises, les couvents, le parlement et le collège, et mourut en 1712. C'était un talent facile que les plus amples surfaces à couvrir n'effrayaient pas, mais d'une extrême banalité dans l'agréable ; il a fait des portraits meilleurs que ses compositions religieuses. Une grande toile — *Le miracle de la Sainte-Croix* — remplit alors l'arc en entier, et le Calvaire disparut oublié.

Il ne revit le jour qu'un siècle et demi plus tard, vers 1855, quand on commença à étudier la restauration générale de l'église. Certaines personnes croient se rappeler que le crucifix et la porte sur laquelle se continuait le groupe des soldats romains étaient alors en place ; je crois qu'elles se trompent, mon souvenir très net de jeune homme accouru à Notre-Dame dès que lui fut parvenue la nouvelle de la découverte, me montre le Calvaire tel qu'il se présente aujourd'hui. J'ai même dans la mémoire que je me demandai pourquoi manquait le Crucifix, et ce qu'étaient devenus les corps des soldats romains.

Les travaux exécutés furent funestes au Calvaire ; il fallut remplacer deux ou trois pierres de taille dans l'angle de droite et avec ce mépris des architectes pour ce qui n'est pas la pierre, on mutila cette partie de la peinture sans même prendre le soin de conserver un dessin de ce que l'on détruisait. C'était assurément peu de chose, mais il n'y en avait pas moins là des attaches qui pouvaient servir à reconstituer, ne fût-ce que sur le papier, l'ensemble altéré.

Le groupe des saintes Femmes, fort beau de composition, de dessin, d'expression et de douleur, appartient tout à fait à la tradition de Rogier Van der Weyden ; malheureusement la Madeleine agenouillée a été en partie défigurée par d'affreuses retouches qui abolissent toute forme. Il y a aussi de belles parties dans les corps convulsés des larrons et des morts qui ressuscitent dans leurs suaires blancs.

Quant à la perspective, volontairement ou non, elle est enfantine ; peut-être l'assombrissement général et uniforme de toutes les parties y est-il aussi pour quelque chose. Au milieu du paysage ondule un large chemin, quelques arbres en cônes réguliers ont, sans doute, la prétention de représenter des sapins ; à droite une sorte de château sur un roc escarpé, à gauche Jérusalem avec des dômes ; peut-être le peintre avait-il vu l'Italie et ses coupoles ; peut-être a-t-il cru naïvement que les formes hémisphériques étaient le caractère de toute architecture orientale, chrétienne ou non.

Les inégalités d'exécution qui se remarquent ici peuvent s'expliquer par l'intervention de plusieurs mains ; le maître peintre se sera réservé les parties principales et aura abandonné les autres à ses élèves. Quel était ce peintre ? Il n'a jamais manqué à Dijon d'habiles imagiers, sculpteurs, peintres ou verriers, mais on sait qu'au moyen âge la migration était la loi ordinaire de la vie des artistes. Il se pourrait donc que quelque peintre du nord, de passage à Dijon, eût été chargé de l'œuvre, à laquelle pour aller plus vite il aura associé des apprentis.

La restauration du Calvaire a été confiée par la Commission des Monuments historiques à M. Louis Yperman, et on ne pouvait mieux faire ; toutefois je dirai nettement que le travail tel qu'il a été exécuté a causé une certaine déception. On pensait que le sujet allait être non seulement restauré, mais encore complété ; or M. Yperman n'avait pas de telles instructions. Il devait seulement nettoyer la peinture et, dans un but de préservation plutôt que de restitution, panser toutes les blessures faites à l'épiderme par lesquelles pouvaient s'infiltrer dans les dessous les agents de désagrégation et de destruction. Mais cette opération se ferait sans essayer des raccords, sans que le pinceau dépassât les limites rigoureuses de la parcelle du dessous mis à nu ; quant à l'angle inférieur de droite, où rien ne subsiste plus, il était enjoint à l'artiste d'y étendre une teinte neutre séparée par un trait noir des parties existantes. Enfin un enduit général à la cire isolerait des agents atmosphériques la surface entière.

Ces instructions ont été suivies, et il n'y a qu'à louer hautement la conscience, l'adresse, le talent avec lesquels M. Yperman s'est acquitté de sa mission. Mais cela dit, on se demande, et je suis de cet avis, s'il n'aurait pas été meilleur de faire plus. Que dans un musée, les morceaux de sculpture et de peinture soient présentés tels que le temps et les hommes les ont faits, rien de mieux ; il serait ridicule assurément de refaire ce qui manque aux fresques de Luini et autres que possède le Louvre. Il n'en doit pas être de même dans une église où les œuvres d'art ne sont pas présentées pour être des objets de musée, de belles choses en soi, où rien ne doit sentir l'abandon et la ruine. Une église, n'en déplaise à messieurs les architectes qui voudraient en faire une abstraction de pierre, est un édifice d'usage, un organisme vivant, et quand on y complète les anciens vitraux, quand on y refait l'imagerie ornementale et décorative, comme à Notre-Dame de Dijon, l'imagerie en figures, comme à Notre-Dame de Paris, à Notre-Dame de Laon, à Vézelay et ailleurs, souvent Dieu sait comme, je me demande quelles bonnes raisons on pourrait opposer à ceux qui réclamaient et réclament encore la restitution complète du Calvaire mutilé.

Ce qui a été fait l'a été en perfection, je suis heureux d'avoir à le constater, et il n'y a qu'une voix là-dessus ; mais on espère que c'est là seulement une mesure préparatoire, et une opinion publique, dont on aurait tort de ne pas tenir compte à Paris, se prononce énergiquement pour que l'œuvre soit achevée un jour, c'est-à-dire complétée.

Je m'associe en toute liberté comme en toute sincérité aux désirs de la paroisse Notre-Dame, clergé et fidèles, et compte que l'œuvre si bien commencée sera reprise un jour par M. Yperman dans les conditions plus larges que j'ai indiquées.

Henri CHABEUF.

La Cloche miraculeuse de Roc-Amadour.

Il y a peu d'objets d'art qui aient souffert autant que les cloches : cassées dans les fêtes, parce qu'on les sonnait à trop grandes volées ; cassées dans les émeutes parce qu'elles appelaient à l'insurrection ; brisées et jetées dans le four avec du métal nouveau, parce qu'on voulait les avoir plus grosses ; fondues encore, et surtout, pour faire des pièces d'artillerie ou des pièces de monnaie, les cloches ont, de tous temps, été sujettes à mille causes de destruction (1).

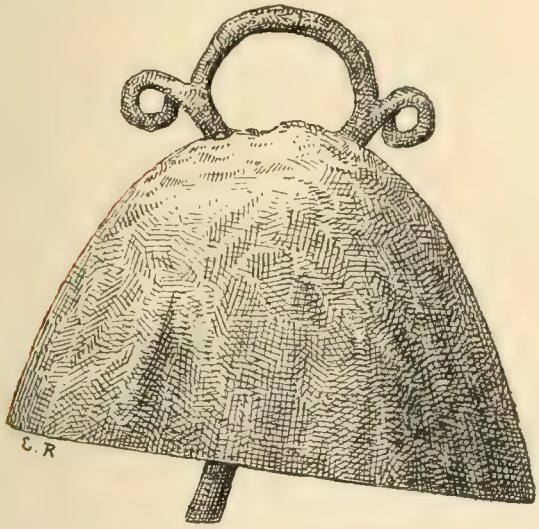
Les anciennes cloches sont donc excessivement rares, et l'énumération de celles qui existent encore et qui paraissent antérieures au Xe siècle ne serait pas longue à faire.

A ce titre, et sous bien d'autres points de vue, celle que l'on voit suspendue à la voûte de la cha-

1. *Annales archéologiques*, t. V, p. 180.

pelle de la Vierge à Roc-Amadour (1) offre un grand intérêt et mérite d'être signalée.

Le métal avec lequel, ordinairement, on fait aujourd'hui les cloches est le bronze ou l'airain, c'est-à-dire un alliage de cuivre et d'étain ; cependant, primitivement, on a quelquefois utilisé le fer et on peut en citer plusieurs exemples. Nous nommerons la cloche de Sainte-Godeberthe, conservée à Noyon (2), celle de Sainte-Cécile à Cologne (3) et la cloche de Lavilledieu, près de Terrasson dans la Dordogne (4). Elles sont formées de deux ou trois lames de fer battu jointes ensemble par des clous à la manière des chaudières ; leur forme est toujours plus ou moins cylindrique.



La cloche miraculeuse de la chapelle de la Vierge, à Roc-Amadour.

La cloche de Roc-Amadour est aussi en fer forgé, mais elle est faite d'une seule pièce de métal, à laquelle on a donné la forme d'une demi-sphère légèrement évasée, en la repoussant et en la modelant au marteau. Elle a 24 centimètres de hauteur et 33 de diamètre. Ses parois sans bourrelets ou *faussures* ont une épaisseur uniforme d'un centimètre environ; le bord ou *patte* ne présente pas cette partie aiguë qu'on retrouve sur toutes nos cloches modernes et se termine par un angle droit. Les anses ou anneaux, de même matière que la cloche, ont été forgés à part et se trouvent reliés au corps par des rivets. Le *cerveau* porte intérieurement un anneau auquel est suspendu le battant qui est également en fer. Inutile d'ajouter que sa sonorité est loin d'être harmonieuse (1).

Les caractères archéologiques de cette cloche ne sont pas assez marqués pour assigner à sa fabrication une date précise, et pour arriver à ce résultat les termes de comparaison ne sont pas nombreux. Mais si la cloche de Sainte-Godeberthe est du VIe siècle, celle de Sainte-Cécile de Cologne du VIIe, on peut en déduire que la cloche de Roc-Amadour est certainement antérieure au Xe siècle, et probablement même plus ancienne que celles que nous venons de nommer.

D'après Robert du Mont, la célébrité de Roc-Amadour ne remonterait qu'en l'année 1166. Un jour, dit-il, en creusant, à l'entrée de l'oratoire, une fosse pour ensevelir un habitant du pays, on découvrit un corps intact *(integrum)* qui fut transporté dans l'église et exposé à la vénération des pèlerins sous le nom de saint Amadour. *Et ibi fiunt*, ajoute le chroniqueur, *miracula multa et antea inaudita per beatam Mariam* (2). Elinand la place à l'année 1159 (3), Vincent de Beauvais à l'année 1160 (4), Ferry de Locres la recule jusqu'en 1140 (5).

On pourrait être porté à croire que la cloche dont nous parlons ne doit remonter qu'à cette époque, mais il convient de remarquer qu'à supposer même que la célébrité miraculeuse de la chapelle de Notre-Dame ne datât que du XIIe siècle, on ne peut mettre en doute que l'oratoire de Roc-Amadour ne fut connu bien longtemps avant.

1. Célèbre pèlerinage situé dans le départ. du Lot, sur la ligne du chemin de fer de Brive à Toulouse par Capdenac.

2. *Annales archéologiques*, t. XIX, p. 308.

3. *Annales archéologiques*, t. IV, p. 95, fig. 29.

4. *Bull. de la Soc. archéolog. de la Corrèze*, an. 1895, p. 237, fig.

1. M. l'abbé Cheval a donné, à la page 53 de la 4e édition de son *Guide du pèlerin à Roc-Amadour*, un dessin de cette cloche, mais ce dessin est inexact. Le nôtre est le calque d'une photographie que M. Laporte, alors chapelain et curé de Roc-Amadour, a bien voulu nous laisser prendre.

2. *C. Sigiberti Gemblacensis cœnobitæ Chronicon ab anno 381 ad 1113, cum... additionibus Roberti abbatis Montis...* etc., p. 139, v°.

3. *Hist. de Fr.*, t. XIII, p. 705.

4. *Specul. histor.*, lib. XXIX ou XXX, selon l'édit.

5. *Mar. Aug.*, p. 31 et 438.

D'après une chronique normande du XIIIe siècle, du temps de Louis le Bègue (877-879), on transporta à Roc-Amadour, pour la mettre à l'abri du pillage des Normands, une partie des reliques de Sainte-Marie à Pont-l'Abbé (1). La cloche de Roc-Amadour pourrait donc être de beaucoup antérieure au XIIe siècle.

Si on s'en rapporte au Père Odo de Gissey, qui avait pu glaner parmi les rares papiers conservés de son temps à Roc-Amadour et échappés à l'incendie, cette cloche aurait plusieurs fois rendu d'elle-même et sans aucun mouvement un son prodigieux et surnaturel toutes les fois que les navigateurs invoquaient la Mère de Dieu dans leur détresse (2). Écoutons-le :

« Claude Champier (3), au livret qu'il a commencé des *Erections antiques*, c'est-à-dire des divers bâtimens qu'il a vu voyageant çà et là par la France, discourant brievement du lieu de N.-Dame de Roc-Amadour, remarque qu'il y a une cloche, laquelle étant sans attache de cordes ni de chaînes pendantes sonne quelquefois d'elle-même, et sans que personne la touche ou lui donne aucun branle ni mouvement. Cela arrive lorsque quelquefois sur mer, il y a des personnes persécutées de tourmentes et vagues d'icelles, lesquelles réclament à leur aide l'Étoile de mer N.-Dame de Roc-Amadour. Quelques-uns qui sont difficiles à croire n'ajouteront pas facilement foi au dire de cet auteur, et le jugeront plutôt un compte fabuleux des bonnes gens du pays, qu'un récit véritable; mais s'ils avoient vu et lu ce qu'en six ou sept fois j'ai vu et lu, lorsque par dévotion je me suis transporté à Roc-Amadour, ils changeroient d'avis et admireroient le puissant pouvoir que la Mère de Dieu fait paroître tant à Roc-Amadour qu'en autres divers lieux de la chrétienté où l'on va l'invoquer (1). »

L'auteur fait ensuite le récit de plusieurs miracles opérés, entre les années 1385 et 1555, au son merveilleux de la cloche ; il les a trouvés consignés dans plusieurs actes authentiques qui lui sont passés sous les yeux. Quelqu'un est-il sur le point de périr, il invoque Notre-Dame de Roc-Amadour, et aussitôt il est secouru, aussitôt la cloche sonne d'elle-même pour annoncer la bonne nouvelle. Ceux qui ont entendu ces sons miraculeux consignent le fait dans les registres du pèlerinage, précisant le jour et l'heure de l'événement. Six mois, quelquefois un an après, on voit arriver des pèlerins de la Gascogne, de la Normandie, de la Bretagne; d'une voix émue, ils racontent que, tel jour, à telle heure, se trouvant dans un danger extrême, sans aucun espoir humain de salut, ils invoquèrent Notre-Dame de Roc-Amadour, qu'à l'instant ils furent secourus et qu'ils viennent remercier leur libératrice dans son sanctuaire béni. Leur récit est d'accord avec le procès verbal des archives. C'est bien tel jour et à telle heure que la cloche sonna (2).

Au moyen âge les légendes au sujet des cloches étaient très répandues de tous côtés, et on trouve dans la vie des saints la mention de plusieurs cloches qui dans différentes circonstances sonnèrent spontanément.

On lit dans le bréviaire du diocèse d'Anagni qu'à la mort de saint Pierre, évêque de cette localité, arrivée le 3 août 1105, les cloches de son église se firent entendre sans que personne ne les mît en mouvement (3).

Au Xe siècle, à Macerata, également au pays d'Anagni, le son subit des cloches de toute la ville et des églises environnantes révéla au peu-

1. « Les vertus Sancta Maria la Novela de Pont l'Abei furent portées e Rocamador, et l'autra partia a Orcivaux en Auvergnia, e a Balanzac costa Pont l'Abei en remest autra grant partia. » *Bibl. nat.*, fonds franc., Colb., n° 10307, 5.

2. D'après M. l'abbé Le G [uennec], *Notice sur le pèler. de Roc-Amadour*, Cahors, 1856, p. 29, il existe dans la Bretagne, sur les grèves de l'Océan, à quelques lieues de Brest, une chapelle appelée *Roche-Amadour*, en souvenir des bienfaits accordés, par la Vierge, aux marins qui l'invoquaient.

3. Claude Champier, fils de Symphorien Champier, né à Lyon vers 1520, médecin distingué, est l'auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels nous citerons le suivant : *Des saints lieux de la Gaule où Notre-Seigneur par l'intercession des saints fait plusieurs miracles*, imprimé à la suite des *Antiques créations des villes et citez des troys Gaules*, etc. par Gilles Corrozet. Paris, 1540.

1. Odo de Gissey, *Hist. et miracles de N.-D. de Roc-Amadour*, p. 92. Villefranche, sur l'imprimé à Tulle, en 1666.

2. Odo de Gissey, *loc. cit.*, p. 99 à 111.

3. « In cujus obitu nocturnis exordiis, in expressione sanctitatis viri, signa ecclesiæ per se mirum consona dedere tinnitum ». Leçon VIII. Cit. de Mgr Barbier de Montault dans les *Ann. archéol.*, XVI, 152.

ple étonné la mort des bienheureuses vierges Aurélie et Néomisie (1).

Bède, qui vivait à la fin du VIIe siècle, rapportant dans son *Histoire d'Angleterre* (liv. IV, c. 23) la mort de l'abbesse Hilda, nous apprend qu'une sainte fille qui se trouvait dans un monastère fort éloigné fut avertie de cette mort par une éclatante lumière et le son de la cloche dont on se servait pour réunir les religieuses, lorsque l'une d'elles venait de rendre son âme à Dieu (2).

Il est inutile de multiplier les citations qui nous entraîneraient en dehors de notre sujet. Nous avons voulu rappeler simplement les souvenirs se rattachant à la cloche de Roc-Amadour, qu'on peut regarder, au point de vue archéologique, comme une des plus anciennes de celles qui existent encore.

Ernest RUPIN.

L'auteur des cartons de la tapisserie de saint Saturnin de la cathédrale d'Angers.

A plus remarquable, *comme dessin*, de toutes les tentures exposées à Saint-Maurice en ce moment, est assurément celle de saint Saturnin, placée à l'angle du transept, au-dessus de l'autel de sainte Anne.

M. Léon Palustre écrivait à son sujet, dans l'album de Tours, où elle occupait, en 1873, une place distinguée : *Quel que soit notre désir d'accorder à la Touraine le plus de place possible dans le domaine des arts, nous ne pouvons admettre que les cartons des tapisseries de saint Saturnin aient été exécutés dans notre province. L'Italie seule, au XVIe siècle, a pu produire ces merveilleuses compositions, et, pour se convaincre de ce que nous avançons, il suffit d'examiner impartialement et draperies et figures du plus pur style florentin. L'architecture elle-même vient à notre secours : nulle part ne se montre un monument français, tandis que partout se dressent des édifices empruntés aux bords de l'Arno.*

Ces judicieuses observations viennent de recevoir pleine confirmation. Dans un livre fort intéressant (*La Bourgeoisie financière au XVIe siècle*), M. Alfred Spont, ancien élève de l'École des Chartes, nous apprend qu'en 1526, Jacques de Semblançay fit dessiner par *André Polastron*, peintre florentin, les cartons des huit tapisseries représentant l'histoire de saint Saturnin. Il nous montre cet artiste recevant, en 1528, une première somme de cent livres et, en 1536, le complément de 400 livres pour son travail. Tardive rémunération, puisque les tapisseries sont datées de 1527 ; en tout cas, somme considérable pour le temps, bien justifiée par la beauté du dessin.

Sur ces *huit scènes*, dont le nombre est donné par Benoît de la Grandière dans son histoire manuscrite de Touraine, quatre existent encore ; trois se voient à Saint-Maurice, la quatrième appartient à M. Siegfried, de Langeais.

Nous voilà donc, grâce au livre de M. Spont, fixés sur l'auteur des cartons de la vie de saint Saturnin : précieuse découverte, bien faite pour relever le prix de ces magnifiques tapisseries.

D'une façon générale, l'étude des vieux parchemins, dont une foule stupide et fanatique a tant diminué le nombre en 1793, dont aussi des administrateurs inconscients ont parfois débarrassé à pleins tombereaux certains dépôts publics, rend à l'histoire et aux arts les plus grands services. Chacun sait combien d'intrépides travailleurs a fourni l'École des Chartes ; arrachant avec une science infaillible aux Chartes et aux manuscrits (quelquefois à demi effacés par les siècles) leurs secrets, ils ont ouvert des horizons nouveaux sur toutes les questions.

La cathédrale d'Angers a largement bénéficié de leur talent dans la résurrection des choses du passé. Sans M. Guiffrey, aujourd'hui directeur des Gobelins, auquel nous devons le nom de *Nicolas Bataille*, tapissier de Paris, auteur de

1. « Cuncta tum pagi ipsius ac finitimarum ecclesiarum, tum vicinæ urbis templorum ænea campanæ per se ipsas per horæ ferme spatium tinnierunt ». *Acta*, cit. par Mgr Barbier de Montault, dans les *Ann. archéol.*, XVII, 38.

2. « Dominus omnipotens obitum Hildae in alio longius posito monasterio (quod ipsa eodem anno construxerat et appellatur Hacanes) manifesta visione revelare dignatus est. Erat in eodem monasterio quædam sanctimonialis femina nomine Begu quæ trigenta et amplius annos dedicata Domino virginitate in monachica conversatione serviebat ; hæc tunc in dormitorio sororum pausans, audivit subito in aere notum campanæ sonum quo ad orationes excitari et convocari solebant cum quædam earum de sæculo fuisset evocata, apertis que, ut sibi videbatur oculis, aspexit, detecto domus culmine fusam desuper lucem omnia replevisse ». *Ann. archéol.*, XVII, 106.

l'*Apocalypse*, la date, le prix et plusieurs autres détails sur cette admirable tenture, nous serions encore à nous demander le lieu de sa fabrication et le reste.

Les inventaires manuscrits de la cathédrale d'Angers et les archives départementales nous ont révélé de précieux renseignements sur la plupart de nos autres tentures ; nous voici, par l'érudition de M. Spont, édifiés sur l'auteur des cartons de la vie de saint Saturnin, *André Polastron :* qu'il veuille bien en recevoir nos remerciements.

(Semaine religieuse d'Angers.)

L. DE FARCY.

Angleterre. — Restaurations, rénovations, démolitions, découvertes, reconstructions.

N annonce d'Oxford la démolition projetée de l'église de Saint-Martin Carfax, dont la tour est du XIVe siècle, pour élargir l'entrée de la Grand'Rue. Il est vrai qu'Oxford possède, outre ses nombreux collèges, beaucoup d'églises du moyen âge ; mais il faut espérer que cette malheureuse manie de démolir les anciens monuments, sous prétexte d'embellissement de la voirie et de faciliter la *modernisation* — ici nullement nécessaire — d'une ville ancienne comme Oxford, sera sérieusement et effectivement combattue. Il est à regretter qu'il n'y ait en Angleterre ni architecte du gouvernement, ni Commission nationale des monuments, pour protéger les anciens édifices. La Société pour la conservation d'anciens bâtiments, comme société quasi-privée, n'a naturellement pas l'autorité d'un Comité public et gouvernemental. Cependant cette association a déjà fait beaucoup de bien, et, dans l'intérêt de l'architecture nationale, il serait à souhaiter qu'elle obtînt une subvention annuelle du gouvernement, sans compter un revenu annuel en gros chiffres fourni par tous nos architectes dignes de ce nom, et par les amateurs de nos belles églises et maisons d'une époque où le style gothique était à son apogée.

***

D'après les « on dit », la princesse Henri de Battenberg, qui a pris le titre de gouverneur de l'île de Wight en succession de son mari, favorise le projet de restaurer les anciennes chambres, actuellement en ruines, situées au-dessus de l'entrée du château historique de Carisbrooke, pour y établir un musée en souvenir de son mari.

Il est intéressant de noter ici que le chœur de l'église paroissiale de Carisbrooke, — élégant spécimen du XVe siècle, démoli vers le commencement de ce siècle, — va être reconstruit sur les anciens plans et dessins, en souvenir du prince Henri. La somme nécessaire se souscrit dans l'île de Wight, et le projet a été accueilli favorablement par la princesse.

***

Les ouvriers, occupés déjà depuis sept ans aux travaux d'excavation à Silchester pour explorer les restes de l'ancienne ville romaine de Calleva, sise dans la propriété du duc de Wellington, ont mis plusieurs bâtiments à découvert pendant le mois de mai, entr'autres un hypocauste de grand intérêt et peu commun, et plusieurs maisons supposées qui semblent avoir appartenu à des teinturiers. On y a découvert un grand vase de terre, contenant 253 pièces d'argent datant de l'an 40 avant JÉSUS-CHRIST jusqu'à l'an 211 de notre ère.

***

Après que la maquette de la croix commémorative à Ealing, dont j'ai parlé au dernier numéro, est restée en place un mois pour donner une idée au public du monument, on a décidé d'apporter quelques modifications aux détails ; la croix sera inaugurée le 4 août. Je me propose donc d'attendre son érection pour donner la description du monument tel qu'il sera dans sa forme définitive.

***

Lord Grimthorpe, dont les travaux de reconstruction et de renouvellement à l'abbaye de St-Alban ont, non sans raison, provoqué la violente protestation de tous les architectes et archéologues du royaume (malheureusement, en vain), et qui a dernièrement restauré — à sa façon — l'église ogivale de Saint-Pierre, dans la même

ville, ne se tient pas encore pour satisfait ; il offre de faire les frais de la démolition de l'ancienne tour (XVe siècle), de l'église de Verulam, à condition *d'être lui-même l'architecte de la nouvelle tour !*

Il est vrai que l'ancienne tour est dans un état inquiétant, mais elle est fort pittoresque. Cette passion, chez lui, de tripoter est malheureuse — pour nos anciens monuments. Le « Builder » dit qu'un architecte très ordinaire ferait meilleure besogne dans cette restauration que le noble bienfaiteur ne peut espérer d'en faire !

Pourvu qu'on ne lui laisse pas mettre la main à la cathédrale de Cantorbéry et à ses rivales ! Ce serait un désastre !

***

Encore une démolition, — double, cette fois, — celle de l'ancienne « Sion House », à Brook Green, Hammersmith (West-end de Londres) — au commencement de ce siècle la seule école catholique pour jeunes filles de grande famille, et anciennement monastère bénédictin, avec une jolie chapelle ; son voisin, « The Grange », un petit manoir à pignons du temps d'Élisabeth, disparaît également ; à la place de ces deux édifices surgiront de terre, comme autant de champignons, des « jolies villas », — des excroissances en style très mixte et bizarre, et sans rime ni raison dans leur dessin. Il en est toujours ainsi !

***

Un nouvel autel, en style de la dernière moitié du XVe siècle, surmonté d'un baldaquin travaillé à jour et couronné d'une fleur de lis, le tout richement doré et reposant sur un petit mur de marbre rayé en vert et crême, avec deux colonnettes isolées par devant, vient d'être placé dans le transept nord de l'église Notre-Dame à Chelsea, d'après les dessins de M. Bentley. Une nouvelle statue de Notre-Dame prend la place de celle qui s'y voyait auparavant. L'autel est le don d'une dame de la congrégation, et le seul de son genre dans l'église. Uu autre autel, avec triptyque, projet de M. Westlake, a aussi été mis en place dans la chapelle du Baptistère de cette église.

***

La nouvelle cathédrale de Westminster est en grande partie parvenue jusqu'au niveau du sol. On y travaille maintenant à l'angle près de la base de la tour, et à la crypte sous le chœur. Presque toute la muraille nord est construite sur l'ancien agglomérat sur lequel se trouvaient les fondements de la prison, aujourd'hui démolie. Cet agglomérat est d'une épaisseur de 3 à 4 mètres, et naturellement les travaux n'ont pas coûté si cher à ce point. On m'informe que la différence revient à quelque 6,000 £, soit 150,000 francs. Beaucoup reste encore à faire aux fondements de la façade principale, et par suite d'une grève de cinq semaines, les travaux des fondations, que l'on espérait pouvoir achever en juillet, sont retardés d'un bon mois.

***

Une démolition que l'on redoutait, celle des pittoresques maisons de charité de la Sainte-Trinité « Trinity Almshouses », à l'est de Londres, a été détournée. Une petite partie, seulement, qui était quasi invisible de la grand' route, sera « immolée ».

***

La statue du cardinal Newman, érigée par les Révérends Pères Oratoriens, vient d'être placée devant un petit corps de bâtiments de leur maison, à côté de l'église de l'Oratoire, et donne sur la grand' route. Les travaux de construction et de sculpture du baldaquin qui surmonte la statue, ne sont pas encore achevés. Dans le prochain numéro nous espérons en donner la description détaillée.

La ville d'Oxford ne tenait pas à honorer d'une statue le grand cardinal, sans doute pour ne pas rappeler le souvenir du mouvement favorable au catholicisme (auquel Newman était si largement associé).

***

Les importantes restaurations de l'ancienne église de Saint-Sauveur à Southwark, près de London Bridge, avancent rapidement. On y conserve, autant que possible, l'ancien dessin, en prenant pour guides les anciennes gravures et estampes. Le détail est excellent. Cette restauration est des plus heureuses, et incontestablement l'une des meilleures. C'est plaisir d'attirer l'attention sur des travaux de cette nature.

***

D'après un « on dit » rapporté par un journal de province, les catholiques anglais chercheraient à transférer les reliques de saint Édouard le Confesseur de l'abbaye de Westminster, à la nouvelle cathédrale, lors de son achèvement. Beaucoup de catholiques verraient cette translation d'un bon œil, sans doute, mais l'ingénieux rapporteur en sera sans doute pour ses peines ; le bruit en question n'a aucun fondement. Aussi y a-t-il une légende qui prophétise que les catholiques, ayant perdu leur abbaye de Westminster sous Édouard VI, la regagneraient sous Édouard VII, — titre qu'on veut bien donner à Son Altesse Royale, le prince de Galles. Les catholiques ont fait de grands progrès dernièrement, surtout à Londres, où des processions sont sorties dans la rue et ont été très bien accueillies ; mais d'une procession catholique dans les rues de Londres un dimanche après-midi à la restitution de l'abbaye de Westminster, c'est un pas encore beaucoup plus grand; et c'est en vain que s'en flattent les plus ardents catholiques — un pas entouré de difficultés, qu'avec la meilleure volonté du monde on aura de la peine à surmonter.

***

Le château de Hedingham dans le comté d'Essex, autrefois siège fortifié des comtes d'Oxford, — le plus magnifique château normand du monde, — est à vendre. On prétend que la reine Mathilde y mourut, et que Henri VII d'Angleterre a visité la propriété en question.

La vente en aura lieu à Londres sous peu.

***

On vient de découvrir à Londres la crypte ogivale d'une église située près du coin de Leadenhall Street. Au commencement du siècle cette crypte avait été découverte une première fois, mais elle fut comblée alors, pour construire des maisons sur son emplacement. Ces maisons étaient fort médiocres au point de vue architectural, et pas trop bien bâties ; on vient de les démolir pour éviter leur chute, et pour construire de nouveaux magasins, bureaux, etc., mais il est à espérer que l'intéressant monument sera conservé. Le *Daily Graphic* en a récemment donné une illustration. On n'est pas d'accord pour désigner l'église à laquelle cette crypte pouvait appartenir.

***

Pendant l'orage qui a sévi à Oxford, le 7 juillet, la foudre a frappé le toit du Musée Ashmoléen. Quelques instants après, on aperçut de la fumée sortant du toit, et, reconnaissant le danger que couraient les rares collections qui s'y trouvent, on donna l'alarme; et en moins de cinq minutes les pompiers de la ville et les gardiens du Musée étaient à l'œuvre pour sauver les trésors d'art, et combattre l'élément destructeur, qui avait déjà bien pris au toit. Quelques habitants de la ville sont aussi accourus pour mettre les livres dans un endroit sûr. Un officier des pompiers a dû enfoncer une porte pour y introduire un tuyau de la pompe à incendie. Quand les pompiers parvinrent à la toiture, ils s'aperçurent que la charpente sous les ardoises brûlait déjà. Heureusement la provision d'eau était suffisante, et, en arrachant une partie de la charpente, on se rendit rapidement maître du feu.

Le Musée contient la célèbre collection Fortnum, entr' autres, et des tableaux de Sir Josua Reynolds, de Turner, Ruskin, et les « Anciens Maîtres ».

Il n'y a pas moins de quatre paratonnerres au Musée ; la foudre n'en a touché aucun, mais elle est tombée sur le pignon.

***

On vient de placer le Doomsday Book dans le Musée du Nouveau Dépôt des Archives à Londres. Le Musée sera bientôt ouvert au public.

***

Un Pair anglais a acheté récemment une ancienne maison à Édimbourg qui appartenait autrefois à sa famille. Le noble Lord va la restaurer telle qu'elle était lorsque son ancêtre collatéral, Lady Stair, l'habitait. La maison date de 1622.

***

Une propriété historique, — celle de Pury, entre Towcester et Stony Stratford, a été mise en vente. La propriété contient un vieux manoir, — le châlet de chasse du roi Charles II. Tout près se trouve le chêne de la reine, où Édouard IV,

avant son mariage, rencontra Élisabeth Woodville, qu'il épousa. La propriété mesure au delà de 1000 arpents.

John A. RANDOLPH.

Correspondance.

Nancy, le 27 mai 1896.

Monsieur et cher confrère,

JE viens de lire avec intérêt, dans la *Revue de l'Art chrétien* (p. 130-131), le compte-rendu, fait par M. H. Chabeuf, d'un travail de M. E. Metman sur les tabernacles à oculus des églises en Bourgogne. Il conviendrait peut-être de faire connaître que ces sortes de tabernacles sont très fréquents en Lorraine et paraissent tous dater du XVe siècle ou de la première partie du XVIe. J'en ai parlé dès 1883 à la *Société des Antiquaires de France*, puis au Congrès tenu à Nancy en 1886 par l'*Association française pour l'avancement des sciences* (conclusions reproduites dans le *Journal de la Société d'Archéologie lorraine*, 1888, p. 78). Je compte appeler de nouveau l'attention sur ce sujet au prochain Congrès de Gand. Il importerait, en effet, de rechercher en tous pays ces sortes de tabernacles, nommés en Lorraine *repositoires*, de préciser la période à laquelle ils appartiennent, et d'examiner s'ils ne sont pas toujours en relation avec l'existence d'un cimetière entourant l'église. Ne voulait-on pas, au moyen de l'oculus, étendre sur les trépassés la protection divine, et une lampe allumée dans le tabernacle, ne remplaçait-elle pas les anciennes lanternes des morts ?

Il paraît nécessaire qu'une vaste enquête et une discussion approfondie se produisent sur cette curieuse et pieuse question.

Agréez, etc.

L. GERMAIN.

Questions et Réponses.

Monsieur,

EN comparant les églises de la Flandre maritime, avec celles des bords de la mer Baltique, j'y trouve une frappante ressemblance. Il se pourrait donc que le style des églises des bords de la Vistule que nous appelons gothique de la mer Baltique, prenne son origine de la Flandre, et non pas des chevaliers Teutoniques. Cela serait d'autant plus possible, que les villes hanséatiques, Dantzig et Cracovie, avaient au moyen âge de fréquentes relations avec la Flandre.

Je vous serais donc très reconnaissant, si vous aviez la bonté de me donner votre avis sur l'église de Bedkowo, qui est bâtie dans le style gothique des bords de la mer Baltique, et sur son analogie avec les églises de la Flandre maritime.

Vous vous rappelez peut-être qu'en parcourant les rues de Tournai, en votre aimable compagnie, je faisais des remarques sur la ressemblance des vieilles maisons de cette ville avec nos églises. Le XIVe siècle fut pour nous ce que le XIIIe fut pour la France, c'est-à-dire, l'époque des plus belles églises, bâties sous le règne du roi Casimir, dit l'Architecte, et du prince de Masovie Ziemourt. Or ce fut le temps d'une grande prospérité de notre nation, quand les draps et les armes de Flandre se trouvaient souvent dans les résidences des princes et les habitations des grands seigneurs et des marchands. Il se pourrait donc qu'avec les marchandises, soient venus aussi des architectes, dont l'influence se serait fait sentir dans le style de notre pays.

J'attends avec impatience votre réponse, M., et vous envoie mes civilités respectueuses.

L'abbé A. BRYCKZYNSKI.
Goworowo (Pologne).

Nous invitons nos lecteurs à répondre de leur côté à l'appel de notre érudit correspondant et collaborateur.

L. C.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 6 mai 1896.*— M. le docteur Carton lit un mémoire relatif à un édifice qu'il a déblayé à Dougga (Tunisie) et qui, bien qu'étant de l'époque romaine, a la forme d'un temple phénicien.

M. Omont communique le croquis d'une vue d'Athènes conservée à la Bibliothèque nationale parmi les papiers de Nointel, ambassadeur de Louis XIV.

M. Courajod (que la mort nous a ravi depuis cette époque), présente les photographies d'une belle statue en bois peint et doré, qui vient d'être acquise par le musée du Louvre, et qui représente la Vierge et l'Enfant JÉSUS. Cette statue, de la Renaissance italienne, peut être attribuée à l'école Florentine ou Siennoise.

Séance du 20 mai. — Le Prince Roland Bonaparte présente à la Société un ouvrage qu'il vient de publier à la demande du congrès des Orientalistes tenu à Genève en 1894. C'est un recueil de textes de l'époque mongole (XIIIe et XIVe siècles), en langues diverses de l'Extrême Orient, et des plus importants au point de vue historique et philologique. On remarque en particulier l'inscription en six langues de la porte de Kiu-yong-koau, près Péking.

Le comte Ch. de Beaumont signale des ruines romaines découvertes à Puysalicon (Hérault); on y a recueilli un petit buste de femme paraissant représenter une impératrice romaine.

M. E. Michon signale les restaurations qu'on a fait subir à un casque antique du musée du Louvre, à l'époque où il était encore dans la collection Campana : on a adapté sur les côtés deux sandales antiques, en guise de géniastères.

Séance du 28 mai. — M. Petis de Vaux fait passer sous les yeux de la Société une série de types de rasoirs gallo-romains, en bronze et en fer, découverts en Bourgogne.

M. l'abbé Beurlier fait une communication relative au mode d'attachement des fers de lance à la hampe de l'arme, d'après les descriptions d'Homère, et les monuments qui nous sont parvenus.

M. Héron de Villefosse communique une lettre du R. P. Delattre relative à de nouvelles découvertes faites par ce dernier dans le cimetière des *Officiales*, à Carthage.

Séance du 3 juin. — M. Omont fait une communication relative à un manuscrit français récemment acquis par la Bibliothèque nationale. Un petit poème d'environ 1530 vers, de la fin du XIIIe siècle, inséré dans ce manuscrit, fut composé à Maubuisson, près Pontoise, par un personnage appelé Thomas de Thonon, qui prend place pour la première fois dans l'histoire littéraire de la France.

M. le chanoine Douais, de Toulouse, envoie la copie du pouillé des terres et revenus de la prévôté de Toulouse, depuis le XIIIe jusqu'au XVIIe siècle.

Séance du 10 juin. — M. Louis de Laigue écrit pour informer la Société d'une nouvelle découverte épigraphique faite par le R. P. Véra, près de Cadix.

M. Cagnat lit un mémoire de M. Novak, colon à Méhdia (Tunisie), relatif à des fouilles faites par ce dernier dans la nécropole phénicienne d'El-Alia.

M. Héron de Villefosse communique une inscription romaine découverte par M. Joseph Berthelé, dans l'église de Montarnaud (Hérault); elle mentionne l'ethnique *Samnagensis*, nom d'une peuplade gauloise de la Narbonnaise.

M. Héron de Villefosse présente à la Société des poteries qui constituaient l'ensemble du mobilier d'un tombeau punique fouillé sous ses yeux, à Carthage, par les ouvriers du R. P. Delattre.

Séance du 17 juin. — M. Le Sergeant de Monnecove présente des observations relatives à un passage de la charte de Tournai octroyée à cette ville par Philippe-Auguste.

Le marquis de Ripert-Montclar lit une notice relative à un rouleau de parchemin, du XVe siècle, qui appartient à la famille Blount, en Angleterre. Ce manuscrit à miniatures est un des plus anciens témoins de la diffusion en Occident de la pieuse pratique du chemin de la Croix.

M. Demaeght annonce la découverte, à Benian, de plusieurs inscriptions funéraires romaines.

M. le commandant Mowat fait une communication au sujet de la croix gammée qu'on voit sur un certain nombre de monnaies grecques, en particulier sur de petites pièces primitives en electrum, frappées en Asie Mineure.

Congrès des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne.— Il est commode de tailler en plein cuir pour découper une belle pièce, mais il est barbare de jouer des ciseaux à travers de fines broderies. C'est ce que nous devons malheureusement faire chaque année, en résumant ici le rapport présenté régulièrement avec une admira-

ble constance, et un talent qu'il possède seul, par M. H. Jouin. Ce rapport met en relief les parties saillantes des travaux des quarante collaborateurs qui se sont partagé la besogne.

Il nous parle d'abord, d'après M. Hérault, de l'autel de l'abbaye de Saint-Amand, sculpté par Barthélemy-Joseph Leblanc, en 1766, qui décore aujourd'hui l'église paroissiale de Saint-Martin.

M. Vignat nous retient sur le seuil de la cathédrale d'Orléans. Il appelle notre attention sur les portes du transept datées de 1693. L'intérêt qu'elles présentent est sérieux. Alors que l'édifice est de style gothique, ces deux portes sont décorées de colonnes de l'ordre corinthien et surmontées de frontons triangulaires. Il y a des anachronismes instructifs. Jean Fibardel, menuisier de talent, qui obtint par adjudication du 7 mai 1693, au prix de 3,560 livres tournois, la commande de ces portes, n'a point agi par caprice ; il est de son époque. En ce temps-là, les études archéologiques n'avaient pas le caractère qu'elles ont aujourd'hui. L'unité d'un monument importait peu. Chacun travaillait selon son inspiration personnelle, inscrivait son nom sur son travail et gravait un millésime. Fibardel fit la menuiserie et non les sculptures. Quel fut l'ornemaniste dont le ciseau a si bien assoupli le bois ? M. Vignat ne peut le dire encore.

Le prix-fait pour l'ornementation extérieure des orgues de Notre-Dame de Grenoble, qui sert de base au mémoire de M. Roman, n'est point inédit. On en trouverait le texte dans le *Bulletin d'histoire ecclésiastique des diocèses de Valence, Gap, Grenoble* et *Viviers*. Mais qu'importe, si le commentaire, l'éclaircissement, les déductions de M. Roman ajoutent à la valeur d'une pièce insuffisamment appréciée? Remarquons que le prix-fait en question date de 1426; qu'il est en langue latine, que les orgues de Grenoble ont depuis longtemps disparu. Raisons plausibles pour motiver l'étude. Le peintre chargé de la décoration des orgues est d'Avignon et s'appelle Robin Favier. Quarante cinq florins d'or représenteront ses honoraires. Voilà qui est précis. Notons encore la désignation des divers sujets dont le peintre Favier devra décorer les volets extérieurs des orgues.

M. Jadart fait parcourir à ses collègues les galeries de l'Exposition rétrospective ouverte dans sa ville en 1895 ; laissons-les à leur intéressante promenade.

On a entendu M. Maxe-Werly décrire les demeures seigneuriales de Louppy, Nonsart, Kœur et Bouconville.

M. Gauthier a entretenu l'assemblée du *Livre d'heures* du chancelier Nicolas de Granvelle, conservé de nos jours au British Museum. C'est en termes douloureux qu'il déplore la dispersion des riches galeries de peintures italiennes ou flamandes, des bronzes et des marbres antiques ou modernes, des manuscrits hors de pair, des reliures princières, des éditions rares, réunis par le chancelier de Granvelle et son fils le cardinal. Des héritiers à l'esprit vénal ont livré aux quatre vents les Léonard, les Titien, les André del Sarto, les Bronzino, les Pourbus, patiemment acquis par les Granvelle, et qu'il nous faut chercher aujourd'hui dans les collections publiques ou privées de l'Europe. M. Gauthier s'est mis résolûment à l'œuvre. Il est en mesure de décrire le *Livre d'heures* du chancelier. Du texte, des initiales, des miniatures qui distinguent ce petit volume de 124 feuillets sur vélin, protégé par une reliure moderne couverte de velours avec coins et fermoir de vermeil, M. Gauthier a su parler avec compétence, avec détails, avec amour. C'est seulement en 1856 que le Livre d'heures de Granvelle est entré au British Museum. On y remarque les cinq miniatures : l'*Annonciation*, *Bethsabée au bain*, la *Résurrection de Lazare*, la *Nativité de la Vierge* et la *Vierge aux sept douleurs*. Les millésimes de 1531 et 1532 sont inscrits sur deux d'entre elles.

M. Charles de Beaumont a découvert au château de Luynes deux fragments de tapisserie dans lesquels on s'était plu à reconnaître un prototype de l'une des tentures d'*Artémise*. Des emblèmes, des devises de Catherine de Médicis, visibles sur ces fragments, autorisaient l'opinion courante. Ne sait-on pas que la veuve de Henri II commanda une suite de panneaux représentant l'histoire d'Artémise? Henri Lerambert et Antoine Caron auraient été les auteurs des cartons. Quant aux tapisseries elles-mêmes, elles furent tissées par les *Enfants bleus*, école professionnelle fondée en 1545 à Paris, rue Saint-Denis, dans l'hôpital de la Trinité. C'est en 1570 qu'il faut chercher la date de la première tenture. Il était donc naturel de voir dans les tapisseries découvertes au château de Luynes des fragments de la tenture commandée par Catherine de Médicis. M. de Beaumont a conçu des doutes. Il est remonté aux sources, et avec beaucoup de logique il réfute le dire de ses devanciers. Les fragments en question doivent avoir été commandés par Catherine de Médicis, — mais, par contre, ils sont sans relation avec les nombreuses tentures relatives à la reine d'Halicarnasse.

M. L'huillier, correspondant du comité, à Melun, a lu un chapitre de l'histoire du théâtre dans la Brie au dix-huitième siècle.

On a entendu M. Quarré-Reybourbon, membre de la commission historique du Nord, faire l'histoire du *Colisée* de Lille.

La peinture murale de l'abbaye de Lavaudieu, restituée par M. Giron, se rattache à la tradition byzantine. Elle peut dater de la fin du douzième siècle. La composition représente la Vierge assise, entourée des douze apôtres symétriquement rangés et dominés par le Christ, de proportions colossales, bénissant le monde à la manière grecque. A noter des motifs d'ornements, oves ou perles, disposés soit dans les fonds, soit sur les vêtements des personnages, et obtenus par impression sur l'enduit frais, sortes de cabochons renversés, remplis de noir et sertis de rouge.

M. Ginoux avait promis de décrire, en trois années, les œuvres d'art des églises de Toulon. Le premier chapitre de son travail a paru dans le compte rendu de la session dernière. La seconde partie est présentée en 1896. Des pages de Michel Serre, de Montagne, de Hubac, artistes provençaux, demeureraient inconnues sans la révélation que nous en a faite M. Ginoux.

M. Engerand, membre de la société des antiquaires de Normandie, à Caen, a voulu dresser l'état des commandes officielles de tableaux faites au peintre Jean Restout. Puisée aux sources originales, l'étude de M. Engerand embrasse la période de 1723 à 1763.

L'étude de M. Eugène de Beaurepaire, à Caen, est des plus suggestives. Ce qu'il a dit sur la sculpture religieuse en basse Normandie au quinzième et au seizième siècle, nous édifie sur l'extrême richesse de cette région avant que ses églises eussent été dévastées. Deux œuvres principalement, la *Vierge* de Saint-Planchers et le *saint Léonard* de Vains, permettent à M. de Beaurepaire d'asseoir sa démonstration. Ces deux sculptures conservent un caractère de noblesse et de simplicité qu'il convenait de relever. La *Vierge* de Saint-Planchers se trouvait, récemment encore, placée à une hauteur qui mettait obstacle à l'appréciation juste de cette sculpture. On eut l'heureuse pensée de descendre cette statue, de la transporter à Caen, et de confier à M. Francis Jacquier, architecte et sculpteur, la mission délicate de nettoyer et de réparer cette œuvre anonyme, qui date du seizième siècle. M. Jacquier, ayant su rendre à une œuvre de prix son éclat primitif, s'estima satisfait et n'alla point au delà.

M. Gauthier a découvert, dans l'église de Rahon, les sculptures intactes du tombeau de Guillaume de Visemal. Un écuyer, à genoux, les mains jointes devant un prie-Dieu, sa dame placée derrière lui, dans la même attitude, constituent le bas-relief principal du tombeau. Les patrons de ces deux personnages assistent Guillaume de Visemal et sa femme Marie de Chaussin. Les sculptures sont sévères, de grand aspect et très achevées, sans que les détails du costume ou de l'armure nuisent à l'ensemble de la composition. M. Gauthier a en outre découvert un curieux triptyque, peint sur mur, qui complétait le tombeau des Visemal.

L'église de Sainte-Croix de Bernay — c'est M. l'abbé Porée, qui le dit — renferme seize statues de pierre, mesurant chacune plus de deux mètres, représentant dans cette église les apôtres et les évangélistes. Ces statues étaient autrefois placées dans l'église abbatiale du Bec, dévastée à l'époque de la Révolution. Cambacérès, traversant Bernay, au commencement du siècle, reçut une supplique du curé et des marguilliers, tendant à ce que les sculptures de l'abbaye du Bec fussent concédées à l'église Sainte-Croix. La requête fut accueillie. Mais les statues d'apôtres et d'évangélistes parurent d'abord encombrantes. On les relégua dans le cimetière. Elles y demeurèrent jusqu'en 1864. Elles décorent aujourd'hui l'église de Bernay. Ces sculptures sont de valeur inégale. Elles ont toutefois un caractère réaliste qui témoigne de la préoccupation des statuaires d'atteindre à la vérité iconique. M. l'abbé Porée serait enclin à inscrire sur le socle des statues d'apôtres une date approchant de 1420, et les meilleures de ces effigies seraient volontiers attribuées par lui à Jean le Hun, qui a décoré la façade de Notre-Dame de Rouen.

M. Joseph Denais s'est occupé de Pierre Biardeau, né au Mans en 1608, mort à Angers en 1671, qui n'est pas un sculpteur de tous points illustre; il a pris pour sujet de son étude les « *Saints de la Barre* ». C'est ainsi que l'on désigne, en Anjou, une importante composition de l'artiste, commandée par les Bénédictins, en 1659, pour la chapelle de la Barre. L'œuvre de Biardeau a été définie « *le Mystère de la Passion du Sauveur révélé à la Vierge* ».

Martin Caron, menuisier et sculpteur sur bois, ami et confrère d'Honoré Anguier, père de François et de Michel, a été patiemment suivi par M. Delignières dans son exode de Picardie en Béarn. Ce Martin Caron eut deux fils. Le premier s'appela Martin, comme son père, et le second, Louis-Martin. Caron eut vraisemblablement un neveu qui porta, lui aussi, le nom de Martin. Tous furent sculpteurs et paraissent avoir été les artistes en titre de la cathédrale de Lescar, près de Pau. On peut leur attribuer avec certitude les figures en haut relief qui surmontent les stalles du chœur. Avec non moins d'évidence, un *Christ à la colonne*, en bois sculpté, conservé dans l'église de Bétharram, doit être attribué à Martin Caron, le neveu, et aurait été exécuté en 1705. L'œuvre n'est point parfaite. Fruste à de certains endroits, inhabile et timide sur d'autres points, le bois sculpté de Martin Caron n'est cependant pas sans intérêt.

La tête du Christ, un peu forte comparativement au torse, est traitée avec goût. Somme toute, ce n'est pas sur un fragment que l'on peut juger un maître en parfaite sécurité. Or, le *Christ à la colonne* n'est que le fragment d'un calvaire. D'autre part, les visiteurs de Bétharram n'auraient pas songé, devant la sculpture de Caron, égarée dans les Hautes-Pyrénées, que l'auteur fût d'origine picarde. M. Delignières a donc bien fait de revendiquer pour sa province la dynastie des Caron.

Le cardinal de La Tour d'Auvergne fit ériger dans la cathédrale de Vienne en Dauphiné le mausolée de l'archevêque Armand de Montmorin. M. George a fait l'histoire de ce monument sculpté par Michel-Ange Slodtz, pendant un séjour à Rome, de 1740 à 1745. Le donateur est représenté en pied, dans son manteau cardinalice, sur la face antérieure du monument, tandis que Montmorin, de proportions moins grandes que le cardinal, est assis au pied d'une pyramide et disparaît sous les plis rigides d'une chape tourmentée. Un génie prêt à écrire sur le livre de mémoire les faits dont il est témoin regarde malicieusement La Tour d'Auvergne et non point Montmorin. L'œuvre dans son ensemble est importante. Elle est, par malheur, dans le goût de l'époque.

On prétend que Cuvier, mis en présence d'un fragment de fossile, était en mesure de reconstituer le squelette entier de l'animal. M. Bourdery, correspondant du Comité à Limoges, n'est guère moins habile que le naturaliste. Un acte de 1527, découvert chez un notaire de sa ville, indique une maison « qui auparavant fut de Jacques Barbe, maistre maçon de l'édifice de l'esglise de Limoges ». Cette maison se trouvant située dans « la rue publique qui provient de la porte Rochaire de ladite ville de Limoges tirant à l'esglise cathédrale », M. Bourdery en conclut, non sans quelque vraisemblance, que Jacques Barbe devait avoir choisi sa demeure non loin de son chantier. En conséquence, il conviendrait de voir dans cet artiste un architecte de la cathédrale au début du seizième siècle.

M. Numa Coste met en relief les sculpteurs Pierre Soquet, Léon l'Auvergnat, Jacotin Paparoche, Benoît Christian, Jean Guiramand, Guillot Chapu, les auteurs du portail sculpté de la cathédrale d'Aix, et, particulièrement, des célèbres vantaux qui en sont l'ornement. Ce groupe de maîtres bien doués retient l'attention. M. Coste présente chacun de ses protégés avec tant de bonne grâce et d'autorité, que nous nous sentons pleins de respect pour la personne de ces sculpteurs. Jean Guiramand mérite, toutefois, d'occuper une place à part au milieu de ses émules. Il est, en effet, l'auteur des vantaux. Le travail de M. Coste met en lumière l'évolution raisonnée de l'art du moyen âge vers un art nouveau.

M. Duquenoy a découvert dans les archives de Notre-Dame de Saint-Omer, le plan d'un jubé qui fut exécuté pour cette église de 1677 à 1684. Le Chapitre commanda cet ouvrage, et c'est un sculpteur nommé Ottavio Henric ou Octave Henry, sans doute un italien fixé en France, qui fut chargé de l'exécution du jubé. Henry ne fit point un chef-d'œuvre, si nous en jugeons par le plan qui se trouve joint au contrat. Mais ce plan, dessiné d'une main hâtive, n'a guère que la valeur d'un croquis.

La Bruyère avait coutume de définir une œuvre bien faite par cette expression : « Voilà qui est de main d'ouvrier. » De nos jours, nous disons plus volontiers « de main de maître ». M. Massillon-Rouvet, dans son étude intitulée *De quelques architectes de Nevers*, compare les titres et fonctions des architectes des quatorzième et quinzième siècles et ceux des artistes de la même corporation au dix-huitième siècle. Les plus anciens comptes qu'il ait dépouillés datent de 1394. Rien d'instructif comme l'exposé des modifications qui se sont produites dans l'espace de quatre siècles. Ceux qui voudront définir les attributions précises des maîtres d'œuvres, puis des architectes proprement dits, plus tard des ingénieurs, plus tard encore des entrepreneurs des ouvrages du roi, gagneront à se bien pénétrer du travail de M. Massillon-Rouvet. Il ne tend rien moins qu'à la révision du code dont le texte ne sépare pas nettement l'artiste qui crée de l'artisan qui exécute.

M. Marionneau s'est imposé la tâche de parler du chevalier de Marolles, ingénieur, architecte et dessinateur. Un dessin payé 3,000 livres, offert au roi, en 1738, par les jurats de Bordeaux, constitue la presque totalité de l'œuvre de l'artiste. Ce dessin représentait la place Royale alors projetée, au centre de laquelle devait être érigée la statue équestre de Louis XV.

Le prince Charles-Alexandre de Lorraine, dont a parlé M. A. Jacquot, semble avoir pris à tâche d'être un continuateur de Fouquet. Ses châteaux de Lunéville, de Bruxelles, de Tervueren et de Marimont attestent son goût pour les belles œuvres et les raretés. Des architectes, des peintres, des savants forment sa cour. On lui dédie une tragédie. Il a son théâtre et sa troupe. Une manufacture d'étoffes de Perse établie en Belgique par Charles de Lorraine ajoute un trait de plus à sa ressemblance avec le ministre de Louis XIV, qui avait, on se le rappelle, ouvert à quelques pas de son château une manufacture de tapisseries.

Le peintre Guillaume Herregosse, dont s'occupe M. Guerlin, est natif d'Anvers. Son foyer le fait nôtre. C'est à Amiens qu'il se marie en 1665. Il eut dans la même ville ses sept enfants, et la province de Picardie renferme ses œuvres connues. Actes d'état civil, pièces d'archives, minutes de notaires, registres de maîtrises, tout a été compulsé par M. Guerlin, qui reconstitue, avec une rare exactitude, la vie de travail et d'honneur de son modèle. Chemin faisant, notre confrère esquisse le profil de divers sculpteurs contemporains d'Herregosse. Ce sont Cressent, Sellier, Raincheval, Dupuis, Chaudron, qui tous appartiennent à la communauté des peintres, doreurs et sculpteurs d'Amiens.

Séance du jeudi 9. — M. l'abbé Brune lit une notice sur l'église de Chissey (Jura). Cette église appartenait au prieuré bénédictin de Château-sur-Salins, qui dépendait de l'abbaye de Cluny. Elle a la forme d'une croix latine avec chevet plat. On peut l'attribuer à la seconde moitié du treizième siècle. Les piles de la nef se composent de colonnes isolées, et les grandes arcades sont surmontées d'une corniche dont les modillons présentent des masques bizarres. Cette corniche supporte des dalles, et on peut ainsi circuler au-dessous de l'appui des fenêtres. Toute l'église est voûtée d'ogives. A l'extérieur, le portail se fait remarquer par son arc trilobé et par le curieux bas-relief du tympan qui représente le Christ attaché à la colonne de la flagellation, saint Pierre et saint Paul. L'église de Chissey vient d'être restaurée par M. Boeswilwald.

M. Bertrand communique les résultats de ses fouilles sur la basilique de Castiglione en Algérie. En plan elle comporte une nef entre deux collatéraux et une abside en hémicycle flanquée de deux pièces latérales. Au-dessous du chœur s'étend une crypte découverte par M. l'abbé Grandidier. Cette crypte renfermait non pas un tombeau, mais une piscine en forme de quatrefeuille où l'on baptisait les catéchumènes. On a trouvé une piscine du même genre dans l'Ile de Djerba, et Grégoire de Tours en décrit une semblable. Il est probable que la basilique de Castiglione remonte au cinquième siècle, et l'auteur fait remarquer que l'on n'a pas encore signalé de crypte dans les basiliques africaines.

M. Belisaire Ledain donne lecture, au nom de M. Luguet, d'un mémoire sur les caractères distinctifs de la stèle et du cippe. L'auteur montre que la plupart des auteurs ont confondu ces deux mots, dont il indique l'étymologie. La stèle fut en usage en Assyrie, en Phénicie, à Carthage, en Grèce, depuis les temps héroïques. Le cippe fut d'abord un pieu cylindrique, plus tard quadrangulaire, puis une courte colonne tronquée avec ou sans inscription. Ce furent d'abord des bornes agraires, des termes, des bornes milliaires. La stèle et le cippe ne peuvent être confondus qu'à dater de l'asservissement de la Grèce par les Romains, mais le cippe latin retint quelque chose de son origine. A Rome, le cippe et la stèle sont toujours lourds. A Athènes, la stèle est toujours svelte et élégante. L'auteur signale un cippe très curieux, trouvé récemment près de Civray (Vienne).

Le R. P. de la Croix raconte les fouilles qu'il a entreprises dans les fondations de l'église d'Yzeures au mois de février 1896. L'auteur a fait extraire quatre-vingts blocs sculptés, et il a reconnu que ces pierres avaient été employées dans les fondations de l'église mérovingienne. L'église n'avait pas été construite sur l'emplacement du temple, mais les assises romaines avaient été apportées de ruines situées dans le voisinage. Le P. de la Croix attribue cette construction au règne de Marc-Aurèle et de Lucius Verus. Les débris recueillis par lui ne proviennent peut-être pas tous du même édifice. Il serait fort important de faire de nouvelles fouilles, car elles ne peuvent manquer d'être très productives.

M. de Marsy donne lecture d'un travail de M. de Lahondès sur les églises de l'Ariège. Cette région n'a pas produit une école spéciale d'architecture : on y rencontre des églises rurales assez nombreuses bâties à l'époque romane, surtout dans la vallée de l'Ariège. L'influence romane se fit sentir très tard dans cette région comme dans toutes les vallées pyrénéennes. L'auteur montre l'influence exercée dans l'Ariège par les moines de Cluny et de Cîteaux, qui possédaient les ressources nécessaires à la construction des édifices religieux. Les églises romanes se composent soit d'une simple nef et d'un chœur en hémicycle, soit d'une nef dépourvue de bas-côtés, d'un transept flanqué de deux absidioles et d'un sanctuaire arrondi. Les nefs sont voûtées en berceau, et tous les arcs décrivent une courbe en plein cintre.

M. de Lahondès signale tout particulièrement les églises d'Axiat, de Saint-Lizier, d'Unac, de Portes, de Castillon, de Vic, de Mercus, de Salau et de Mérens. La décoration des chapiteaux se compose de lourds rinceaux et d'animaux fantastiques, et les portails, flanqués de colonnettes, ont des archivoltes moulurées. A Castillon, on remarque une curieuse sculpture représentant saint Pierre tenant un livre où se trouve inscrit le nom du maître de l'œuvre.

Les clochers présentent des formes variées. L'auteur signale plusieurs clochers, arcades et quelques tours centrales carrées, notamment Axiat, où le clocher, divisé en deux étages, est percé de trois baies accouplées sur chaque face.

Les clochers de Mérens, de Vicdesos et de Sentein sont assez remarquables. Enfin le cloître de Saint-Lizier est une belle œuvre de l'époque romane.

Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne. — *Séance du 8 avril 1896.* — M. le secretaire donne lecture, au nom de M. le chan. Cerf, d'un travail sur l'histoire du costume en Champagne, d'après la sculpture et le mobilier de Notre-Dame de Reims. L'auteur décrit successivement les costumes ecclésiastiques, militaires et civils des principales statues. Il signale une chasuble du treizième siècle, conservée dans le trésor, les reliquaires, les calices. Les sculpteurs ont représenté des autels, des meubles, des instruments dans les bas-reliefs des portails, les vertus et les vices, le jugement dernier et même des scènes de la vie civile, telles que le jugement d'un marchand de drap accusé d'avoir vendu à fausse mesure.

M. Plancouard lit une note sur divers monuments des cantons de Marines et de Magny-en-Vexin. Il signale tout particulièrement l'église de Cléry, qui appartient au XIIIe et au XVIe siècle, l'église de Chars, œuvre très intéressante du XIIe siècle, le retable de Nucourt, qui remonte au XVIe siècle, le retable de l'église d'Épiais, l'église de Saint-Gervais dont le portail est un excellent modèle de l'art de la Renaissance, le baptistère de Magny sculpté à la même époque.

M. de Lasteyrie fait ressortir l'intérêt que présente le retable de Nucourt ; il félicite M. Plancouard de l'excellent exemple qu'il donne à ses confrères des sociétés provinciales en signalant ainsi des œuvres d'art trop peu connues, que la Commission des monuments historiques ne manquera pas de classer.

M. J. Gauthier et *M. l'abbé Brune* communiquent au Congrès une série de photographies représentant des objets d'orfévrerie fabriqués en Franche-Comté, du onzième au dix-huitième siècle. Ils rappellent que Charlemagne avait légué un parement d'autel doré à la cathédrale de Besançon, et indiquent que la ville de Dinant, en Belgique, fut le centre de fabrication d'un grand nombre d'objets donnés aux églises de Franche-Comté pendant le quatorzième et le quinzième siècle. Mais les orfèvres francs-comtois étaient capables de ciseler des calices et des reliquaires. L'atelier principal se trouvait à Besançon et fut peut-être fondé par des artistes lyonnais. Ses premières productions furent deux reliquaires détruits aujourd'hui mais figurés sur des sceaux du treizième siècle. Les orfèvres de la région n'étaient pas inférieurs à ceux des provinces voisines. M. Gauthier a relevé cinq cents noms d'orfèvres qui ont travaillé en Franche-Comté depuis 1110 jusqu'en 1789. Les artistes de Besançon marquaient les objets d'orfévrerie d'une main bénissante et plus tard, des armes de la Ville. Malheureusement, on a fondu plus de six cents objets d'orfévrerie pendant la Révolution, mais les églises du pays renferment encore des reliquaires, des monstrances, des croix processionnelles très remarquables.

M. Thiollier lit une étude sur l'ancien clocher de la cathédrale de Valence. Cette curieuse église, consacrée en 1095, fut très remaniée en 1604, mais le clocher-porche s'était conservé intact jusqu'au dix-neuvième siècle. Endommagé par la foudre en 1822, il fut démoli en 1838 et remplacé par une tour moderne. Le clocher de Valence ressemblait par son principe de construction à ceux des cathédrales du Puy et de Limoges. Il était divisé en quatre étages, percés de baies en plein cintre, ornés de colonnes et d'élégants chapiteaux. Le musée de Valence conserve des moulages de ces chapiteaux du clocher. La plupart sont décorés de feuillages ou d'animaux, quelques-uns, de têtes humaines. Les baies géminées étaient encadrées par des colonnettes et subdivisées par un fût central. La tour carrée se terminait à l'origine par un toit en pavillon remplacé plus tard par une flèche en charpente.

M. l'abbé Bossebœuf lit une notice sur un sarcophage conservé dans l'église de Saint-Pol-de-Léon (Finistère). C'est une tombe en forme d'auge, taillée dans un bloc de granit. Des arcatures de faible saillie ornent les grandes faces, et une croix de grande dimension occupe l'un des petits côtés. L'autre extrémité est ornée d'un cep de vigne grossièrement traité, dont les rameaux s'enroulent en forme de volutes. On prétend que ce tombeau est celui du roi Conan Mériadec ; mais l'auteur suppose que ce sarcophage renfermait le corps de saint Pol. Il faudrait l'attribuer à la fin de l'époque mérovingienne.

M. de Marsy fait remarquer que la Bretagne fut toujours en retard sur les autres régions au point de vue artistique, et il se demande s'il ne faudrait pas dater ce sarcophage de l'époque romane.

M. Eude lit une étude sur l'influence française dans le style manuélin en Portugal. Après avoir défini l'essence d'un style, il montre que le style manuélin tient à la fois de l'art gothique et de l'art de la Renaissance. Les meilleurs exemples se rencontrent dans les abbayes de Santa-Cruz, de Coïmbre, de Belem et de Thomar. L'auteur préfère ces modèles à l'église de Bathala, au point de vue de la pureté du style manuélin. Le monastère de Belem, commencé en 1500, était en pleine construction en 1517. A cette époque les travaux

étaient encore peu avancés. Le portail du croisillon sud de l'église, bâti par un Français nommé maître Nicolas, est une œuvre très remarquable. Cet artiste travailla également à Coïmbre, comme le prouve la chronique de l'abbaye. Il avait avec lui trois de ses confrères, nommés Jean de Rouen, Jacques Longuin et Philippe Odoart. Dom Manuel avait donc fait venir de France des architectes et des imagiers. L'école de Rouen jouissait d'une grande réputation à l'époque de la Renaissance. Il n'est donc pas étonnant que cette région ait produit des architectes capables de bâtir des monuments aussi remarquables que le cloître de Belem. Jean de Rouen nous est connu par d'autres documents. Il avait commencé à travailler à une statue du tombeau du cardinal d'Amboise ; mais il laissa son œuvre inachevée pour émigrer en Portugal. Trois autres Français travaillèrent pour les rois de Portugal à cette époque. Ils se nommaient Nicolas Chatranz, Jérôme et Simon de Rouen. La salle du Chapitre, à Thomar, marque une nouvelle étape dans l'architecture manuéline. Elle fut terminée par des artistes portugais.

M. Jules Gauthier donne lecture d'une étude sur l'abbaye des cordeliers de Salins (Jura). L'église de ce monastère avait été commencée en 1230, mais il n'en reste plus aucun débris. L'auteur essaye de restituer ce bel édifice gothique à l'aide d'une description de Jules Chifflet, abbé de Balerne en 1648. On y voyait les tombeaux d'Isabelle de Courtenay, morte en 1257, et de Laure de Commercy, morte en 1275. Le plan présentait une abside polygonale aux deux extrémités de la nef, comme dans les églises rhénanes. Les fenêtres du chœur étaient ornées de beaux vitraux du quatorzième siècle. Le cloître était une œuvre de la même époque. L'église des Cordeliers devait être plus remarquable par ses monuments funéraires que par son architecture. Jean de Chalon y fut enterré en 1309. On possède le texte des inscriptions de la plupart des tombeaux, qui furent détruits au quinzième siècle et pendant la Révolution. M. Gauthier décrit les vitraux remarquables du sanctuaire, dont quelques panneaux sont heureusement conservés. L'église était ornée de peintures du quinzième siècle.

M. Léon Maître lit une étude sur une église carolingienne à date certaine, celle de Saint-Philibert de Grandlieu. Ce village se nommait Déas ; mais, en 836, les moines de Noirmoutier, chassés par les Normands, firent élever à Grandlieu une étroite confession, voûtée d'arêtes, qui renferme le sarcophage monolithe de saint Philibert. Au-dessus, l'abbé Imbold construisit une église encore à peu près intacte. L'appareil de l'eglise ne porte pas la trace de reprises et se composait de lits de briques et de pierres alternées, comme dans les monuments gallo-romains. Les claveaux des grandes arcades présentaient la même disposition. Les matériaux sont de dimension moyenne, et le mélange de briques est plutôt employé comme élément de décoration que pour maintenir l'appareil. Le plan de l'édifice comprend une nef, deux bas-côtés, un transept flanqué de deux absidioles et un chœur en hémicycle. M. Maître analyse les divers éléments architectoniques de cette église et rappelle que l'église de Vertou (Loire-Inférieure) présentait des restes d'appareil identiques.

Le carré du transept est encadré par de grands arcs en plein cintre isolés qui sont formés de claveaux de briques alternant avec des claveaux de pierre. Au onzième siècle, on voulut réduire la largeur de ces ouvertures, et on fut obligé de les remplir en ménageant une porte au centre, qui est soutenue par des colonnes provenant de quelque édifice antique. Cette curieuse église, dont la longueur est de 54 mètres, est transformée en halle. L'auteur espère que l'ancienneté de l'édifice attirera l'attention et qu'on pourra le sauver de la ruine dont il est menacé.

M. de Lasteyrie ne croit pas que toute la construction dont M. Maître vient de parler ait été bâtie d'un seul jet. Comme M. Marionneau l'avait fait remarquer jadis dans une communication faite à l'un des Congrès de la Sorbonne, la crypte a dû être bâtie peu après 836, époque où les moines de Noirmoutier fuyant les Normands vinrent à Déas avec les reliques de leur patron. Or, l'église qu'ils édifièrent au-dessus de la crypte fut détruite en 857, lors de la grande invasion des Normands, qui obligea les moines à emporter les reliques de saint Philibert jusqu'à Tournus. Le plan seul que M. Maître a communiqué au Congrès montre qu'il y a deux ou trois époques différentes dans ce monument ; il importe donc d'en poursuivre l'étude attentivement pour en bien dater les diverses parties.

M. Pilloy communique au Congrès une étude sur les objets découverts dans le tombeau de Childéric Ier, trouvé à Tournai en 1653. L'archéologue Chifflet a décrit, au dix-septième siècle, les objets renfermés dans cette tombe. Depuis, l'abbé Cochet a étudié les mêmes pièces dans un livre bien connu ; enfin, en 1889, M. Lindenschmidt s'est occupé de cette curieuse découverte, et M. Pilloy rappelle toutes les circonstances des fouilles de Tournai. Il compare cette trouvaille à celle d'une sépulture du même genre trouvée à Pouan (Aube). Il s'en autorise pour corriger certaines inexactitudes de Chifflet. Ainsi, l'épée du roi n'avait pas deux tranchants, mais un seul. Elle était dépourvue de pommeau, contrairement au dessin figuré par Chifflet, et ne se trouvait pas suspendue à un baudrier, mais à une ceinture ri-

chement ornée. M. Pilloy compare l'épée de Pouan avec celle de Childéric, pour montrer les inexactitudes des dessins de Chifflet, où l'on voit des garnitures qui n'appartenaient pas à l'épée, mais bien au fourreau, dont l'entrée était décorée de grenats. Labarte ne croyait pas cette arme franque ; il l'attribuait à un artiste byzantin. Au contraire, M. Pilloy montre que les artistes francs fabriquaient des épées du même genre, et fait remarquer que l'épée de Pouan avait exactement la même longueur.

Le scramasaxe de Childéric n'était pas garni de rainures, suivant l'habitude constante du septième siècle. Ce n'était pas un véritable scramasaxe, mais un long coutelas.

La fibule de Childéric a été mal représentée par le dessinateur de Chifflet. Elle n'appartient pas à l'art franc, mais à l'art romain, et les légionnaires en portaient de semblables au quatrième siècle. On a trouvé dans la tombe de Childéric un assez grand nombre de boucles. M. Pilloy explique quel en devait être l'usage. Un second corps, de petite taille, a été découvert à côté de celui du roi. Chifflet a supposé que c'était un jeune serviteur du roi qui avait été inhumé avec lui. Il est bien plus vraisemblable que c'était une femme. A Pouan, de même, on a trouvé deux corps, dont l'un devait être celui d'une femme. Il n'est pas invraisemblable que c'est le corps de la reine Basine, qui aura été ensevelie, à sa mort, dans la même tombe que son mari. Une partie des bijoux attribués à Childéric doit donc être restituée avec grande vraisemblance à la compagne du roi.

M. l'abbé Puiseux communique au Congrès une notice sur l'église de Notre-Dame-de-l'Épine, près de Châlons-sur-Marne. Au dix-huitième siècle, on attribua la construction de l'église à un architecte anglais nommé Patrice ; mais c'est une légende inventée par Beaugier et reproduite par une foule d'auteurs modernes. L'église fut commencée entre 1405 et 1410, mais on n'y retrouve aucun caractère du style gothique anglais. Il est évident que le portail est moins ancien que la nef. En 1459, l'édifice n'était pas encore terminé. Charles VII avait donné une somme d'argent pour élever les clochers en 1445. L'auteur a retrouvé un inventaire du dix-septième siècle qui reproduit l'analyse d'un document de 1453 et qui mentionne le nom d'Étienne Poutrise, maçon à Châlons. Cet artiste avait travaillé à la construction de l'église de l'Épine; c'est évidemment lui dont le nom défiguré en celui de Patrice, par suite d'une faute de lecture, a donné lieu à la légende d'un architecte anglais.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — *Séance du 5 février 1896.* — Après la lecture d'une note de M. Gérard, sur des fouilles pratiquées dans les ruines gallo-romaines situées près de Grand (Vosges), M. le Président communique un travail dans lequel M. L. Germain relate d'intéressantes observations sur une « taque » de la collection Poinsignon, à Bar-le-Duc. L'étude des armoiries représentées lui permet de les attribuer avec certitude à un membre de la famille Savary (1). Dans une seconde communication, M. Germain étudie une autre taque, aux écussons de *Jacques Busselot* et de *Judith Gauvain*, sa femme, (XVIIe siècles) et reconstitue à l'aide de ce document la biographie de ces personnages et l'histoire de leurs familles.

Cette taque, fort remarquable et très décorative, a sans doute été fondue dans les ateliers de Moyeuvre. M. Germain suppose, d'après les supports et le cimier, que le moule primitif avait dû être exécuté pour la famille de Lenoncourt, à qui appartiennent ces attributs (2).

Séance du 4 mars. — M. Léon Germain signale, dans la collection de M. L. Edme à Neufchâteau (Vosges), un exemplaire de la pièce rarissime, *Ordonnances des monnoyes*, imprimée à Saint-Nicolas de Port, en 1511, par Nicolas Symon, diacre.

M. L. Maxe-Werly communique un inventaire inédit *du mobilier laissé par Yolande de Flandre, comtesse de Bar*, après son décès survenu le 12 mai 1395. Cet acte énumère un grand nombre d'objets précieux, tels que vaisselle d'or et d'argent, ornements de chapelle, broderies apportées de Flandre à Bar, ainsi que le mobilier luxueux d'une « chambre blanche à compas d'or » et d'une « chambre verde », toutes deux remarquables par des tapisseries dont les sujets sont décrits dans la teneur de cet inventaire.

Séance du 1 avril 1896. — Les armes de France sur les portes de la ville de Bar-le-Duc et sur les vitraux de Saint-Pierre (XVe s.), tel est le titre d'une communication dans laquelle M. Maxe-Werly essaie de démontrer que la dénomination de *Porte de l'Armurier* donnée à la porte située autrefois au haut de la côte de l'Horloge vient, non pas de l'établissement en cet endroit de fabricants d'armes, mais bien d'un trophée d'armoiries qui y avait été placé en 1482, lors de l'occupation de Bar par les troupes du roi Louis XI.

1. Probablement à Mathurin Savary, abbé de Chenery, en Ardenne, et de Lisle-en-Barrois, mort en 16[illegible] à Sée dont il occupa le siège épiscopal. Ces armoiries, sommées d'une mitre et d'une crosse abbatiales, sont : *écartelé aux 1 et 4 d'or à la croix engrêlée de gueules ; aux 2 et 3 contrecartelé, au lambel à trois pendants.*

2. Le fondeur semble avoir substitué à l'écu central des Lenoncourt, les écussons accolés des familles Busselot et Gauvain.

M. Demoget s'occupe de nouveau du calvaire de Briey, attribué à Liger Richier. Il donne lecture d'un mandement du 21 novembre 1534 par lequel Augustin de Rosières, coadjuteur du cardinal de Lorraine, accorde 40 jours d'indulgence aux fidèles qui viendront faire leurs dévotions aux pieds du calvaire de Briey. L'original de cette pièce existe dans les archives communales de Briey.

Le Congrès archéologique de France à Morlaix et Brest. — La Société française d'Archéologie a été bien inspirée en choisissant Morlaix et Brest pour y tenir, en 1896, son Congrès annuel. C'est du moins ce que semble affirmer le grand nombre des savants qui ont répondu à son appel de tous les points de la France (près de 200 noms, appartenant à quarante de nos départements), de la Belgique et de l'Angleterre.

M. de Marsy ouvre la séance en donnant la parole à M. le maire de Morlaix, qui souhaite la bienvenue aux membres du Congrès.

M. le Président remercie chaleureusement M. le Maire de ses bonnes paroles et de l'aimable accueil que la Société française d'Archéologie a reçu à Morlaix.

Pour se conformer à l'usage, il lit ensuite un long mais très intéressant rapport sur les travaux de la Société et de ses membres depuis leur dernière réunion générale. Nous reproduisons ici les premières pages de ce rapport, celles qui ont trait au choix fait de Morlaix et de Brest pour le Congrès de 1896, et aux heureux résultats qu'en attend la Société française d'Archéologie.

« Mesdames, Messieurs,

« En examinant la carte sur laquelle nous traçons chaque année les étapes parcourues depuis plus de soixante ans par la Société française d'Archéologie, je remarquais depuis longtemps qu'une partie de la Bretagne, et non la moins intéressante, le Finistère et les Côtes-du-Nord, était restée pour nous en quelque sorte aussi inconnue que le sont aux voyageurs certaines parties de l'Afrique centrale. La Société avait tenu deux Congrès à Nantes en 1856 et en 1886; en 1881, elle avait visité le Morbihan, la terre privilégiée des monuments mégalithiques, et de plus, en 1849, une autre association, présidée alors également par Arcisse de Caumont, l'Institut des Provinces, avait tenu un de ses Congrès à Rennes. Pourquoi cet oubli d'un pays où les monuments abondent et présentent un intérêt tout particulier à nos études? Ce n'était pas assurément par ignorance ou par dédain, car, à maintes reprises, le *Bulletin Monumental* a publié sur cette région de nombreuses études.

« La vraie raison est sans doute que l'on ne peut aller partout et que nous n'avons guère parcouru plus de la moitié de la France.

« C'est alors que, sollicité par quelques archéologues de votre pays, je me proposai de fixer dans un de ces départements le siège de l'un de nos prochains Congrès; mais ici se présentait une première difficulté : quel choix faire au milieu de tant de monuments curieux à tant de titres? Nous avons choisi le Finistère et, avec les yeux des enfants qui, devant la boutique d'un marchand de jouets, voudraient tout emporter, nous aurions voulu tout vous faire voir depuis Ste-Croix de Quimperlé jusqu'à St-Matthieu, depuis les richesses de Kernuz jusqu'au Creisker de Saint-Pol-de-Léon; malheureusement huit jours n'auraient pas suffi, il en aurait fallu plus du double et plutôt que de ne vous montrer que quelques spécimens en courant, nous avons préféré suivre la vieille division du pays et, laissant la Cornouaille, nous borner au Léon, nous confiner en quelque sorte dans les arrondissements de Morlaix et de Brest, abandonner presque complètement l'époque préhistorique et nous restreindre aux édifices du moyen âge et de la Renaissance. La moisson sera encore assez vaste, il vous suffira, pour vous en convaincre, de parcourir le petit guide qu'a rédigé M. le marquis de l'Estourbeillon, que je remercie d'avoir bien voulu m'aider dans l'organisation de ce Congrès.

« Mais je ne suis pas ici pour vous parler de la préparation du Congrès, qu'il me suffise de dire que j'ai trouvé le meilleur concours auprès des membres des Sociétés savantes qui ont leur siège dans le département, ainsi qu'auprès des diverses autorités locales.

« Dès maintenant je tiens à remercier M. le Maire de Morlaix de l'amabilité avec laquelle il a bien voulu mettre à notre disposition la salle des fêtes de l'hôtel-de-ville où nous nous réunissons aujourd'hui.

« Il n'entre pas dans mon rôle de vous décrire le pays que nous allons visiter et de vous en faire connaître les curiosités.

« Comme d'habitude, à la suite de chaque excursion, nous examinerons de concert les particularités qu'offrent les édifices qui auront fait l'objet de nos études.

« Le temps n'est plus où, comme il y a deux cents ans, il fallait, pour parcourir la Bretagne, se garer des brigands qui infestaient les routes, de ces « grands coquins armés chacun de trois coups à tirer qui vous menaçaient de « Je te tue, si tu avances »; les routes elles-mêmes sont devenues meilleures, excellentes pour la plupart, et on n'est plus forcé de faire venir un chariot attelé de douze bœufs pour y placer une chaise de poste, comme cela arriva vers 1750 à un grand seigneur qui, pour la première fois, venait visiter ses terres de Bretagne.

« Je comparerais plutôt notre chevauchée à celle que faisait, il y a près d'un siècle, un préfet archéologue, Cambry, bien que nous n'ayons ni le brillant uniforme dont ce fondateur de l'Académie Celtique ne manquait pas de s'affubler quand il allait déterrer quelques antiquités, ni l'escorte de gendarmes qui accompagnait son carrosse à quatre chevaux.

« Notre équipage sera plus modeste, mais nous serons plus nombreux encore que les compagnons de l'auteur du *Voyage dans le Finistère*, car j'ai rarement vu sur nos listes un aussi grand nombre d'inscriptions, et je crois pouvoir affirmer que les archéologues de toute la France se sont donné ici rendez-vous, car je ne compte pas moins de quarante départements représentés, sans compter les délégués étrangers venus d'Angleterre et de Belgique, et ceux qui nous sont annoncés de pays plus éloignés, comme l'Espagne et la Roumanie.

« Je n'ai pas besoin de le rappeler, nous avons en tenant nos Congrès, un double but, nous instruire d'abord, en visitant un pays sous la direction des personnes érudites qui veulent bien accepter de devenir nos guides, — et aussi, chercher à réveiller dans la région que nous parcourons le culte de l'archéologie, et provoquer la conservation des monuments et des œuvres d'art qui s'y trouvent.

« Peut-être, et j'en ai l'espoir, notre visite à Morlaix pourra-t-elle nous fournir une occasion de réaliser un de ces buts.

« Il est ici, en effet, une belle jeune fille, à peine âgée de dix-huit ans, qui fut entourée à sa naissance de tous les dons de la grâce et de l'esprit, comme disent les contes de fées. Nombreux et actifs furent au début ses admirateurs et ses serviteurs; les uns la dotèrent de pierres précieuses, d'autres lui offrirent des fleurs et des insectes, tous voulurent concourir à son éducation; puis avec le temps, quelques-uns des plus fervents, atteints par la mort ou dispersés par les circonstances, disparurent, et la belle jeune fille resta dans l'isolement, disons mieux, dans ce pays où règne encore le souvenir de l'enchanteur Merlin, elle fut plongée dans le sommeil. On avait, il y a quelques années, espéré pour elle la venue de savants docteurs, les membres de la Société de Botanique de France, mais le comte de Guernisac qui l'avait provoquée est mort, et aujourd'hui ce sont des archéologues qui vont venir remplacer les naturalistes. A en juger par l'accueil si sympathique qu'ont bien voulu nous faire déjà MM. Puyo, Hervé, de Lauzanne et d'autres de leurs confrères, nous espérons que, grâce à quelque vieille épée de Du Guesclin, nous pourrons lutter contre les enchanteurs et, qu'une fois réveillée, la Société des Études Scientifiques du Finistère, — car, vous l'avez reconnue, — sortira de son sommeil, reprendra sa vie active et nous donnera une nouvelle série de ces bulletins que l'on parcourt avec tant d'intérêt.

« Notre Congrès n'aurait-il pas d'autre résultat que nous pourrions déjà nous en trouver heureux. »

Avec beaucoup d'esprit et de charme, M. de Marsy met ensuite en relief les succès obtenus en cette dernière année, par les membres de la Société, soit dans leurs découvertes scientifiques, soit dans leurs travaux littéraires ou artistiques. Le cœur a son tour, et les applaudissements redoublent, lorsque M. de Marsy paie le tribut d'un dernier hommage aux collaborateurs que la Société a perdus depuis le dernier Congrès, et en particulier à M. Auguste Braquehay, frappé subitement par la mort dimanche dernier, à Morlaix même, où il venait prendre une part active aux études de ses confrères. L'émotion profonde de l'orateur est en ce moment partagée par toute l'assemblée.

Sur l'invitation de M. de Marsy, M. le chanoine Abgrall résume les découvertes et travaux archéologiques accomplis dans le Finistère depuis quinze ans. Lui aussi salue des travailleurs et des savants disparus : MM. de la Villemarqué, Bigot père, Luzel, Hardouin et autres. Il est trop bref, et M. de Marsy lui fait délicatement remarquer que, parmi les travaux accomplis, il a oublié ses propres œuvres, celles qui ont fait à l'abbé Abgrall, dans sa province et ailleurs, un renom très mérité et dont il est particulièrement agréable au président de la Société française d'Archéologie de le féliciter publiquement.

M. de l'Estourbeillon lit un travail de M. François de Kergrist, qui, tout en s'excusant de ne pouvoir assister au Congrès, lui adresse un excellent mémoire sur l'église de Saint-Jean-du-Doigt, la relique qui lui a donné son nom, les légendes et les faits historiques qui s'y rattachent. La description complète et critique de la belle église et de son riche trésor, ainsi que de la fontaine qui s'élève tout auprès, intéresse vivement l'assistance. Le Congrès doit visiter Saint-Jean-du-Doigt le lendemain, et un certain nombre d'auditeurs prennent des notes en vue de cette visite et des questions soulevées par le travail de M. de Kergrist.

M. de Marsy, se faisant l'interprète de tous, annonce qu'il adressera à M. de Kergrist les remerciements les plus chaleureux de la Société.

Au sujet du même Congrès, un correspondant de choix et de marque nous fait l'honneur de nous écrire :

« La soixante-troisième session des Congrès organisés par la Société française d'Archéologie a été tenue du 3 au 11 juin dans le Finistère, à Morlaix et à Brest, sous la présidence de M. le comte de Marsy.

Plus de deux cents adhérents s'étaient fait inscrire, et les excursions, des plus suivies et parfaitement organisées grâce au zèle de MM. Hervé, le marquis de l'Estourbeillon et Raymond Chevallier, ont réuni près de cent personnes.

L'importance des monuments compris dans cette région était telle, que le Congrès a dû limiter à l'ancien royaume de Léon ses études, visitant avant tout les monuments religieux. Sauf une excursion en bateau à vapeur aux grottes de Morgat où, au retour, on a vu les alignements de Cameret et pu constater le déplorable état dans lequel ils se trouvent, les arrondissements de Chateaulin, Quimper et Quimperlé, riches surtout en monuments mégalithiques, mais qui offrent aussi aux archéologues chrétiens des monuments tels que la cathédrale de Quimper, les églises de Locmaria, du Faouet, de Pont-l'Abbé, de Loctudy et la belle église de Sainte-Croix de Quimperlé, ont dû être réservés pour un Congrès postérieur.

La place dont nous pouvons disposer ne nous permet pas de donner un compte rendu détaillé du Congrès, de nommer tous ceux qui y ont pris part et au nombre desquels figurent plusieurs de vos collaborateurs, notamment M. E. J. Soil, de Tournai, d'énumérer tous les mémoires lus dans les séances et nous nous bornerons à en donner un aspect général.

Le Congrès visite à l'issue de la séance les monuments de Morlaix (1), en commençant par les restes des remparts, au-dessus desquels planait autrefois la grande église de Notre-Dame du Mur, avec son clocher rival du Creisker ; puis il suit le long de la Grande-rue, dont les maisons à façades de bois sont peuplées de statuettes

de saints. Deux demandent une mention particulière, la maison Pouliguen, à cause de son escalier en bois sculpté, et la maison dite de la duchesse Anne, à cause de son ensemble. Signalons ensuite la tour de l'église Saint-Matthieu, avec sa belle inscription lapidaire gravée sur un cordon et donnant la date de sa construction, 1548, la statue de Notre-Dame du Mur, vierge ouvrante, renfermant une représentation de la Trinité, l'église des jacobins, qui comprend la bibliothèque et un musée qui, malgré sa récente installation, n'est pas sans valeur, de vieilles rues aux maisons à pignons sculptés, l'église de Saint-Mélaine, avec sa tribune d'orgue et l'édicule qui surmonte ses fonts baptismaux, les quais, encore animés aujourd'hui, mais, qui, par les hôtels et les grands magasins qui les garnissent, montrent quelle était au moyen âge et à la Renaissance la richesse des armateurs qui correspondaient avec l'Espagne et le Nouveau-Monde.

La première excursion a été consacrée aux églises de Plougasnou, de Saint-Jean-du-Doigt et de Lanmeur.

Beaucoup de ces églises et de celles que nous avons vues les jours suivants offrent une grande analogie, et c'est surtout dans leur ensemble et entourées des annexes qui les complètent qu'il faut les étudier.

Dans le compte rendu qu'il a donné à la *Semaine religieuse du diocèse de Quimper et de Léon* (19-26 juin), M. le chanoine Abgrall nous en donne ainsi un exposé d'après la conférence faite par M. le comte de Marsy, à Saint-Jean-du-Doigt :

« Monté sur les marches du cimetière, écrit-il, M. le président nous a expliqué que nous avions sous les yeux un des rares exemples de ce qui constitue une paroisse bretonne ; la grande porte gothique ou arc de triomphe en pierre, sous lequel passent les fidèles, l'admirable fontaine monumentale avec sa vasque de granit, ses statuettes et ses figurines en plomb ; l'oratoire ouvert, abritant un autel et permettant à une foule immense d'assister à la messe, un jour de grand pardon ; puis l'église, bijou du XVe siècle, avec ses colonnes si élevées, ses arcades si élégantes, son porche surmonté d'une chambre des archives, ses galeries latérales qui vont courir sur le clocher à des niveaux divers ; ce clocher lui-même, si étrange, avec sa flèche de plomb, les autels, les fenêtres, la grande rose, le trésor si célèbre, comprenant le calice ministériel, le petit calice gothique, les reliquaires du doigt de saint Jean, de la tête de saint Mériadec et du bras de saint Mandetz, et enfin la croix processionnelle, du temps de François Ier.

Après ces longues visites, nous avons dû nous presser pour voir la vieille église de Kernitron à Lanmeur et l'église paroissiale de cette commune dont la crypte a fourni le lendemain l'occasion d'une discussion entre MM. l'abbé Abgrall, Bosc et plusieurs autres membres du Congrès. Cette crypte mériterait une étude approfondie, car elle paraît remonter à une haute antiquité.

Guimiliau, Lampaul et Saint-Thégonnec, trois autres églises qui suffisent pour attirer notre attention pendant une excursion, et pourtant ces églises sont en général d'une basse époque, la dureté du granit s'est opposée à faciliter le travail du sculpteur, et nulle part peut-être on ne se trouve plus dérouté quand on veut proposer une date que lorsque l'on se trouve en face des statues d'apôtres qui décorent ces porches ou des bas-reliefs qui ornent ces calvaires.

Dans deux séances que nous ne pouvons analyser en détail, d'intéressants mémoires ont été lus. Nous citerons seulement un travail de M. l'abbé Favé, sur le culte de saint Éloi, une étude de M. de Kergrist, sur Saint-Jean-du-Doigt, un mémoire de M. le chanoine Abgrall, sur l'épigraphie religieuse du diocèse de Quimper, une notice de M. l'abbé Bouillet, sur les retables d'albâtre que l'on trouve répandus, en quelque sorte, dans toute l'Europe et dont on voit notamment un très beau spécimen dans l'église de Roscoff, et sur l'un des lieux possibles de leur fabrication, etc., etc.

Le samedi, nous allons d'abord à Saint-Pol-de-Léon, voir le Creisker et la cathédrale, que je trouve bien supérieure comme intérêt à la première de ces deux églises. On s'arrête pour étudier ce dernier monument dans ses détails, pour en examiner les tombeaux des évêques et les enfeus, et chacun s'accorde à refuser au sarcophage dit de Conan-Mériadec, l'antiquité que plusieurs érudits ont voulu lui prêter. Mentionnons aussi la cloche miraculeuse de Saint-Pol, *an Hir-Glas*, qui a sa place marquée, à côté de celle de Sainte-Godeberthe, de Noyon, et de cloches célèbres en Irlande et en Écosse.

L'après-midi est consacrée à l'architecture militaire et remplie par la visite des châteaux de Kerouséré, de Kergournadech et de Kerjean.

Le dimanche est le jour de la Fête-Dieu, et la procession des trois paroisses réunies a conservé un grand caractère ; s'il n'y a plus de costumes bretons, on y voit encore, tout au moins, des confréries, avec des coiffures qui rappellent le hennin, mais la pluie vient malheureusement disperser le cortège au milieu de sa course. Le soir,

1 Un *Guide-indicateur du Congrès de Morlaix-Brest*, rédigé par M. le marquis de l'Estourbeillon, publié d'abord dans le *Bulletin monumental*, a été distribué à tous les membres présents (Caen, in-8°, 20 pp. (*Note de la page précédente.*)

grand banquet, et le lendemain matin on se dirige sur Brest.

Brest n'offre comme monument important que son château, bâti sur l'emplacement d'une construction romaine, renouvelé au moyen âge et qui, depuis cette époque, a été remanié par Frédence, par Vauban et par tant d'autres de nos architectes militaires. L'enceinte cependant est remarquable, ainsi que les casemates qui ont servi au siècle dernier à détenir des prisonniers militaires anglais.

Mais, ce qui présente le plus d'intérêt au point de vue actuel, c'est l'arsenal maritime, les vaisseaux qu'il renferme, les ateliers où on les construit et où on les répare, la salle d'armes, le musée des modèles. Une autorisation gracieuse de M. le vice-amiral préfet maritime nous en avait ouvert les portes.

Le Congrès a tenu à Brest deux séances, dont la première a été présidée par M. le vice-amiral Barrera, préfet maritime, et la seconde par S. G. Mgr Valleau, évêque de Quimper.

L'excursion du mardi en bateau à vapeur aux grottes de Morgat avait surtout un caractère pittoresque, et le mauvais temps qui a régné une grande partie de la journée a été sur le point de lui donner un aspect dramatique. Enfin on a pu débarquer sans danger, voir les grottes, prendre part à un excellent déjeuner et constater au retour le déplorable état des alignements de Camaret, qu'un vœu du Congrès a signalé à M. le ministre de l'Instruction publique et à la Commission des monuments mégalithiques.

Landerneau, Pencran, Dirinon, Daoulas et Plougastel, tel était le très intéressant programme du mercredi 10. Landerneau, qui est une de ces villes prédestinées dont on se moque dans les vaudevilles, les romances et les journaux, offre un intérêt véritable, avec le porche de Saint-Houardon, l'église de Saint-Thomas, dont les sablières et les poutres en bois sculpté nous donnent des reproductions de scènes empruntées à nos vieux conteurs, et surtout ce beau et pittoresque moulin des Rohan, bâti sur un pont en 1500 et condamné malheureusement à disparaître dans un bref délai, car l'administration des ponts et chaussées défend d'y faire aucune réparation. Pencran est avec Saint-Jean-du-Doigt et Saint-Thégonnec, un des modèles les plus complets de la paroisse bretonne et si la pluie ne nous avait chassés, nous serions restés plus longtemps à voir son admirable porche, ses statues encore polychromées, sa rosace absidale, sa croix, et son calvaire, son ossuaire, avec ses sablières sculptées représentant un convoi funèbre; seulement, il faut pour arriver à cet étage supérieur, traverser le logement du sacristain, un véritable intérieur breton, avec les lits en armoire et le reste.

L'église abbatiale de Daoulas date du XIe siècle et, malgré les nombreuses restaurations qu'elle a subies, elle offre encore un véritable intérêt. Toutefois, ce qui présente le plus d'importance, c'est le beau cloître roman qui se trouve dans la propriété voisine de M. Tanguy des Déserts et qui a été fort heureusement rétabli, pierre à pierre, sur trois côtés, par M. Bigot père, ancien architecte départemental du Finistère. En dehors de cette propriété se trouve une ancienne fontaine de Notre-Dame, avec son enclos en pierre de taille, ses petites vasques et l'oratoire qui l'accompagne.

Plougastel a été la dernière station de cette journée, son calvaire est un des plus célèbres de la Bretagne par le grand nombre des personnages qui y représentent les scènes de la vie et de la passion du Sauveur ; malheureusement, il a été l'objet de telles restaurations, que l'on ne peut plus guère distinguer aujourd'hui ce qui a fait partie du monument primitif. Tel est, du reste, un fait que l'on est trop souvent à même de constater en Bretagne, où la nature des matériaux employés, le granit principalement, le travail tout primitif des ouvriers, leurs procédés naïfs vous exposent, comme nous l'avons déjà dit, à de nombreuses méprises et vous amènent souvent à attribuer au XIVe ou au XVe siècle des monuments datés du 1630 à 1720.

Le retour effectué par un bateau à vapeur, par un temps splendide, nous a un peu dédommagés des navigations de la veille.

Le mercredi soir, S. G. Mgr Valleau avait daigné accepter la présidence de la séance, la dernière du Congrès, dans laquelle M. de Berthou a donné l'analyse d'un travail important de M. Léon Maître sur l'église carlovingienne de Saint-Philbert de Grandlieu. M. B. Ledain a parlé des chatelliers et défini les caractères de ces camps retranchés si nombreux dans l'Ouest de la France, et M. Émile Travers a signalé l'importance des représentations maritimes, navires et scènes de pêche, sur les sceaux du moyen âge.

La séance a été terminée par la proclamation des récompenses décernées par la Société française d'Archéologie à l'occasion du Congrès : *Rappel de la grande médaille de vermeil* à M. Paul du Chatelier, pour ses recherches préhistoriques dans le Finistère; à M. Léon Maître pour ses études archéologiques sur la Loire-Inférieure ; et à M. Eugène de Robillard de Beaurepaire pour son ouvrage : *Caen illustré. — Grandes médailles de vermeil* à MM. le marquis de l'Estourbeillon de la Garnache, pour l'ensemble de ses travaux sur l'histoire de Bretagne et la publication des inventaires des archives de châteaux bretons ; à M. le chanoine Abgrall, pour ses études archéologiques sur les monuments religieux de la Bretagne ; et

à M. Louis de Farcy, pour son ouvrage: *La broderie du XIe au XVIIIe siècle* et ses travaux archéologiques sur la cathédrale d'Angers et son mobilier. *Médailles de vermeil* à M. Ducrest de Villeneuve, pour sa *Statistique archéologique* de plusieurs cantons de la Bretagne ; à M. Le Carguet, pour ses travaux d'archéologie préhistorique sur le Finistère ; à M. le marquis de Granges de Surgères, pour son *Iconographie bretonne* et l'ensemble de ses travaux sur l'archéologie bretonne; et à M. le marquis de Vernon, pour la conservation de l'église de Saint-Julien de Vouvantes. *Médailles d'argent*, à M. l'abbé Favé, pour ses études sur l'art religieux en Bretagne ; à M. le Brigand, pour ses recherches archéologiques dans l'arrondissement de Pontivy ; à M. le Rumeur, pour ses travaux archéologiques ; à MM. Aubert de la Faige et Roger de la Boutresse, pour leur ouvrage : *Les fiefs du Bourbonnais ;* à M. Coyon, pour ses découvertes à Beyne (Marne), etc.

Le dernier jour du Congrès a été consacré à la visite de l'église de Gouesnou, à celle du camp romain situé près de Plabennec et surtout à l'étude de l'église de Notre-Dame du Folgoet, ce bijou de l'architecture religieuse de la Bretagne, dont M. de Lorme, professeur au Lycée de Brest, avait présenté au Congrès une monographie, qu'il a développée en face du monument, en même temps qu'il en donnait un projet de restauration et dont M. le chanoine Abgrall vient de publier une excellente description dans la première livraison de l'ouvrage qu'il entreprend sous le titre de *Livre d'or des églises de Bretagne*, avec des illustrations de M. Charles Géniaux.

Comme on le voit, la semaine employée par les membres du Congrès à l'étude des monuments de Léon a été bien remplie, et à en juger par le nombre de notes et de photographies prises par les membres du Congrès, on peut espérer que le volume publié par la Société française d'Archéologie offrira un réel intérêt.

Herbert L'ESCRIVAIN.

Bibliographie.

LE TRÉSOR DE L'ABBAYE ST-BÉNIGNE DE DIJON, par Bernard PROST. Dijon, Darantière, in-8° de 352 pages, avec neuf planches. Tirage à part des *Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire.*

LE titre de cette excellente publication pourrait induire en erreur: il y manque en tête le mot *Inventaires.* En effet, elle n'a pour but que de produire et de commenter ces cinq documents : un inventaire de 1395, qui compte 160 numéros; un autre de 1519, très détaillé, puisque les articles atteignent le chiffre de 399 et trois inventaires de 1789 (29 nos), de 1790 (55 nos) et de 1791 (104 nos). Malheureusement, pour les deux premiers, le texte original n'existe plus, et l'auteur n'a eu entre les mains qu'une copie, faite en 1724 par des bénédictins et très défectueuse, car elle « fourmille de fautes de lecture, de mots défigurés, de membres de phrases altérés, de passages inintelligibles, de lapsus, d'omissions, de lacunes, etc. » Les notes au-bas des pages et le glossaire final aident singulièrement à l'intelligence du texte. Toutefois, il y aurait à préciser davantage certains termes : ainsi le *collier* n'est pas strictement un « collet de chasuble », puisqu'il se portait avec la dalmatique et même la chape, mais bien l'orfroi de l'amict, qui plus tard en fut détaché; le *corporalier*, en raison de sa forme ancienne, est plutôt une *boîte* qu'un « étui ou bourse renfermant le corporal », ce qui est la forme moderne.

L'inventaire des reliques communiqué à Mabillon date de 1679. Les articles n'y sont pas numérotés, j'en compte quinze et, parmi eux, celui-ci : « Une coste de saint Ambroise, archevêque de Milan, de laquelle on peut juger qu'il estoit de la plus riche taille. » L'inventaire de 1519 donne l'aspect du reliquaire, qui est un *croissant*, forme particulière sur laquelle j'ai appelé l'attention au tome IX de mes *Œuvres :* « Item, un vaisseaul, ouquel est la coste de saint Ambroise, faitte en manière de croissant, au-dessus duquel, es deux bouts, est écrit : *La coste de saint Ambroise*, sous deux cristals; y celuy vaisseaul assis sur un pied garny de plusieurs pierres jusqu'au nombre de 32, à siège d'argent.... Led. pied assis sur quatres visses, le tout d'argent doré. Item, aud. pied quatres écussons tous émaillés et à l'entour desd.escussons jusqu'à la poignée douze pierres à siéges trouellés (crénelés?). Item, en la ditte poignée y a dix petits pommelots et dessous chascun d'une veste (reste) d'emmailleure. »

Ce volume, qui mérite d'être lu avec attention et la plume à la main, occupera un rang honorable dans la série, déjà si bien fournie, des inventaires ecclésiastiques.

X. B. DE M.

POÉSIE LITURGIQUE TRADITIONNELLE DE L'ÉGLISE CATHOLIQUE EN OCCIDENT, OU RECUEIL D'HYMNES ET DE PROSES USITÉES AU MOYEN AGE ET DISTRIBUÉES SELON L'ORDRE DU BRÉVIAIRE ET DU MISSEL, par Ul. CHEVALIER. Tournai, Desclée, in-8°, de 288 pages.

Ce volume, imprimé avec soin et enrichi de nombreuses vignettes en style de la fin du XVe siècle, forme le tome deuxième de la *Bibliothèque liturgique.* Il contient 339 pièces liturgiques, c'est-à-dire, chantées pendant l'office divin; ces pièces sont de trois sortes : *hymnes, proses* et *tropes.* Sous le nom de *tropes* on entend les morceaux intercalaires : cet allongement du texte officiel, par exemple du *Gloria in excelsis*, s'appelait *farce.* Les *Kyrie* farcis étaient si populaires qu'on les retrouve encore en usage au XVIIe siècle. Un des tropes les plus curieux et qui subsiste toujours à Pâques, mais à une autre place, est l'*O filii*, qui n'est autre que le *Benedicamus Domino* des vêpres, comme l'attestent les deux dernières strophes.

Le fond de cette anthologie est fourni par l'hymnaire romain. Une savante introduction raconte l'histoire des hymnes du bréviaire : d'abord, leur admission graduelle ; puis, la substitution, au XVIe siècle, d'un hymnaire nouveau, en style classique, qui n'eut pas de vie, malgré les approbations de Léon X et de Clément VII; enfin, la réforme prescrite par Urbain VIII, mais si malencontreusement opérée, qu'elle est restée lettre morte pour les basiliques majeures de Rome et les Ordres monastiques et qu'elle finira par tomber devant la réprobation générale.

M. le chanoine Chevalier donne les variantes des manuscrits : il aurait pu en supprimer une partie, car plusieurs sont évidemment des altérations. Ainsi, à la Pentecôte, *Nihil est in homine* semble la meilleure lecture, au lieu de *in nomine.* Dans l'*Adoro te*, la correction *supplex* s'impose, parce que *devote* allonge le vers d'une syllabe (1).

1. Dans le *Dies irae*, la dernière strophe est ainsi rétablie :

" Pie Jesu Domine,
Dona eos requie ".

L'assonance exige *requie*, au lieu de *requiem*, qui a prévalu et qui ne rime avec rien.

Je souhaite à cet utile recueil le succès qu'il mérite auprès du clergé, mais surtout je voudrais le voir figurer dans l'enseignement de nos petits séminaires, qui demeure trop universitaire et aurait grand besoin de s'émanciper en se christianisant. On nous a trop longtemps laissé ignorer qu'il existait une poésie liturgique, qui avait sa métrique propre, et surtout on s'est bien gardé de nous en faire admirer les savoureuses beautés. L'Église a admis deux sortes d'hymnes : les unes sont d'allure classique, c'est-à-dire basées sur la quantité des syllabes, longues ou brèves; les autres sont, au contraire, rythmiques, fondées sur « l'accent, le syllabisme et l'assonance ou la rime». Il en fut de même en architecture, où l'on voit la forme médiévale succéder à la forme latine.

M. Chevalier, à ce point de vue spécial, complétera avantageusement son recueil en l'accompagnant d'une *prosodie*, indispensable pour bien saisir le mode et le fonctionnement du rythme ecclésiastique. En cela, il ne fera que suivre l'exemple donné récemment par un jésuite italien, le P. Francesco Campini, qui a publié à Turin, chez Derossi, en 1894, au prix de 2,50, un in-4° de XVI-256 pages, intitulé : *La versificazione latina, Prosodia e Metrica completa di tutti i versi dei poeti latini classici e non classici, con un' Appendice sulla Poesia ecclesiastica, ad uso delle classe superiori del Ginnasio e del Liceo.* Il importe que nous ne soyons plus en retard avec nos voisins qui nous ont sagement devancés.

X. B. de M.

PÈLERINAGES OMBRIENS, par J. BROUSSOLLE. — Un vol. in-8°, de 302 pp., avec 46 gravures, imprimé à Rome et édité à Paris, par Fischbacher, 1896.

MONSIEUR l'abbé Broussolle s'est pris de passion pour l'art et la terre de l'Ombrie qu'il a parcourue en tous sens ; il nous en décrit les aimables petites villes accrochées à la montagne, les doux paysages si mobiles sous les transformations incessantes opérées par le soleil. D'ailleurs la ligne et la couleur sont en soi un peu monotones, « une seule note, le vert, mais un « vert tendre, mystérieux, indéfinissable, un vert « qui semble épandu sur le rose ou l'or ».

C'est d'art surtout que j'ai à parler en cette *Revue de l'Art chrétien ;* le livre de M. l'abbé Broussolle n'a rien de dogmatique, ni même de construit selon les règles rigoureuses de la composition démonstrative ; son titre après tout ne répond-il pas pleinement au reproche de n'être pas un guide supérieur du voyageur en Ombrie ? *Pèlerinages*, en effet, cela dit tout et laisse à la libre imagination de l'auteur le droit de nous mener où elle veut ; et ce mot de pèlerinages entendez-le de visites aux sanctuaires de l'art et de l'histoire. On lira avec intérêt et profit le premier chapitre consacré au peintre Benedetto Bonfigli, qui fut peut-être un élève de Piero della Francesca, à moins que ce ne soit du florentin Benozzo Gozzoli ou de Boccati de Camerino. En tous cas, c'est de tous points un primitif, et son nom apparaît pour la première fois en 1453, ce qui n'a pas empêché un Italien distrait d'en faire un élève du Pérugin. Celui-ci, né en 1446, avait 18 ans lorsqu'en 1454, les magistrats de Pérouse firent à Bonfigli la commande des peintures du Palais public, vaste ensemble que l'on n'aurait certainement pas confié à un débutant; Bonfigli était donc à cette date un maître en pleine possession de son art. M. l'abbé Broussolle a une prédilection marquée pour ce peintre à l'accent si sincèrement religieux, mais à qui ne font défaut ni le sentiment dramatique ni celui du pittoresque. Je recommande surtout ce que dit l'auteur des bannières peintes de l'école ombrienne ; plusieurs sont l'œuvre de Bonfigli, et le livre nous offre l'image des plus belles. Des bannières du XVe siècle ? est-ce là une chose croyable pour nous autres Français destructeurs, qui le sommes par goût incessant du nouveau quand nous ne le sommes pas par esprit révolutionnaire ?

Pour nous arrêter maintenant au Pérugin, le grand nom de l'école ombrienne au XVe siècle, M. l'abbé Broussolle déclare trop vantée la décoration intérieure du Change à Pérouse. Quant aux œuvres religieuses qui remplissaient autrefois les églises, les commissaires du Directoire les ont considérées comme butin légitime de guerre, et malheureusement pour Pérouse ils s'y connaissaient fort bien. L'œuvre de 1797 fut complétée par Denon en 1813 ; le directeur-général du Musée Napoléon se fit expédier à Paris les derniers morceaux oubliés seize ans auparavant ; mais les caisses n'arrivèrent à Paris qu'en janvier 1814 et à peine déclouées furent reclouées sur l'injonction des alliés et réexpédiées à Pérouse. Quand vinrent les terribles revendications de 1815 et le dépouillement du Louvre, le plus grand nombre des tableaux italiens et autres placés dans les musées de province fut oublié, volontairement ou non, et dix-neuf Pérugins provenant de Pérouse demeurèrent en France. Mais on avait dépecé, divisé les beaux ensembles décoratifs créés par le maître, et ce sont des débris, des panneaux — *disjecti membra poetæ* — que l'on rencontre aujourd'hui dans nos collections publiques. Ainsi l'*Ascension*, le chef-d'œuvre du maître d'après Vasari, Lyon obtint de la conserver par une décision bienveillante du saint Pontife Pie VII en souvenir de l'accueil qu'il avait reçu dix ans auparavant dans la ville de saint Irénée et de

sainte Blandine. Mais où est le couronnement demi-circulaire qui complétait le tableau selon la belle formule ombrienne ? A Saint-Gervais de Paris, je crois ; quant à la prédelle de la base, où se cache-t-elle ? Je l'ignore. Caen garda ce *Sposalizio* qui servit peut-être de type à Raphaël pour le sien. Je l'ai vu autrefois, et il m'a paru au-dessous de sa réputation.

Je ne suivrai pas M. l'abbé Broussolle dans toutes les étapes de son pèlerinage ; toutefois je m'arrêterai avec lui à Todi dont la grande place offre un bel ensemble avec son noble palais public et sa cathédrale ; j'aime à voir ainsi juxtaposés ces deux monuments qui personnifient la vie religieuse et la vie communale des anciennes cités ; le présent a séparé ce qu'avait uni le passé, tant pis pour le présent. La cathédrale de Todi est un rare et bel exemple de ce roman italien que l'on appelle le style lombard ; dans la même ville, une ancienne grande cité à demi morte, ce qui la conserve pour le bonheur des artistes et des poètes, un autre monument exquis, l'église de la *Consolazione*, construite au XVIe siècle, fait comprendre à M. l'abbé Broussolle que, « même « en temps de décadence le bon Dieu a pu être « adoré, aimé et servi par des formes de beauté, « des prières de marbre ou de pierre aussi légi- « times, aussi grandes, peut-être aussi pieuses, à « leur manière, qu'en plein moyen âge. »

Après Todi, en vérité, cette Italie est inépuisable, voici avec ses Pérugins une autre cité déchue, Citta della Pieve ; toujours des Pérugins, mais, chose à noter, l'auteur ne se lasse jamais de ce maître, qui, au premier jugement, paraît se répéter à outrance ; c'est qu'il y a dans un sentiment sincère et dans la sérénité d'un esprit noble quelque chose d'inépuisable, tandis que l'imagination se rassasie vite des tourmentés et des violents. Malheureusement le grand et fameux tableau de S. Antonio, une ancienne fresque transportée sur toile, est fort gâté par les restaurations ; d'ailleurs le coloris, qui dans les belles œuvres du maître résiste aux épreuves les plus dures, ne semble pas avoir été des meilleurs. Nous avons là sans doute une œuvre d'atelier ; il faut bien l'avouer, en effet, bien que sa vie ait été longue, le Pérugin est loin d'avoir exécuté de sa main tous les tableaux ou fresques mis sous son nom ; ce fut en réalité comme un entrepreneur de peinture religieuse, à prendre, bien entendu, le mot dans un sens supérieur. Par contre la fresque de la Chieserella, l'*Adoration des Mages*, est une œuvre de tout premier ordre, et ici la couleur émerveille M. l'abbé Broussolle, qui tient d'ailleurs le Pérugin pour un coloriste de taille à lutter sans désavantage avec n'importe quels maîtres de la lumière. Il nous donne évidemment autre chose que les Vénitiens, mais les clartés diffuses du peintre ombrien ne le cèdent pas en valeur colorée aux audaces de Venise. C'est une opinion recueillie de la bouche même de M. l'abbé Broussolle et que je retrouve éparse en maints endroits de son livre.

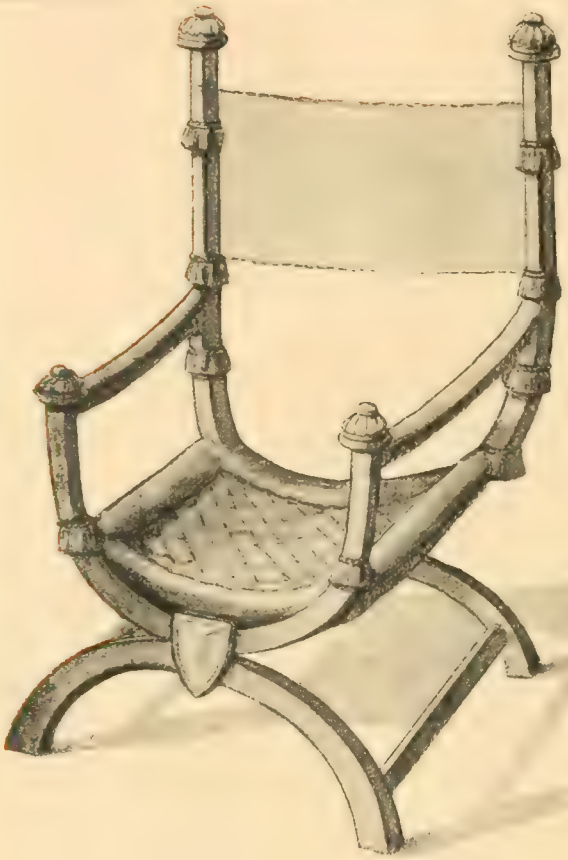
Je termine ces impressions de lecture en disant un mot de Mongiovino, un misérable hameau où s'élève intacte une ample et riche église de la Renaissance et digne d'une grande ville. En arrêtant ici cette analyse, je souhaiterais d'avoir pu donner à beaucoup le désir de lire le livre de M. l'abbé Broussolle. J'en connais à coup sûr de mieux composé et d'une texture plus ferme, mais il y a là une fleur de jeunesse, une vivacité d'impressions personnelles et fraîches, un sentiment de la forme et de la couleur, une sorte de joie de connaître, de voir et d'admirer, qui reposent de tant d'œuvres uniquement savantes et tendues. M. l'abbé Broussolle est jeune, je ne le saurais pas que je le devinerais à chaque ligne, et, si je ne me trompe, son livre est son début. Il fera autrement, sans doute, mieux peut-être ; mais puisse-t-il ne pas se faire trop auteur et ne pas perdre ces dons précieux de grâce primesautière, tout en faisant succéder à une structure un peu amorphe cette forme supérieure et définitive qui est comme la cristallisation des œuvres écrites.

Henri CHABEUF.

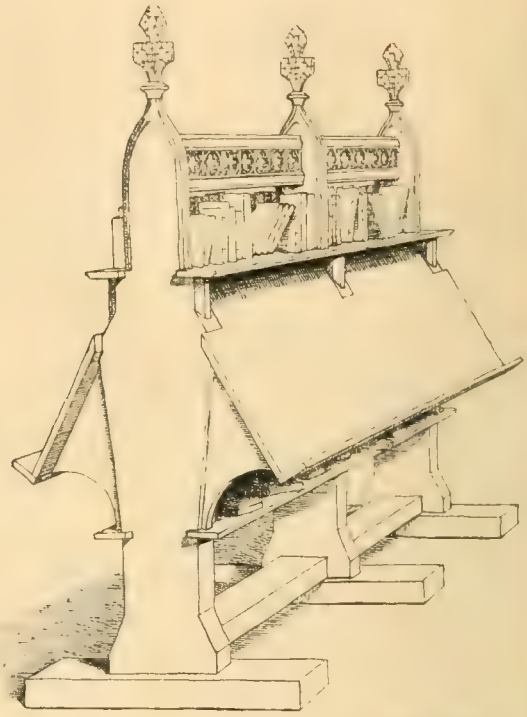
BULLETIN DE LA GILDE DE SAINT-THOMAS ET DE SAINT-LUC.

NOUS tenons nos lecteurs au courant des fécondes et parfois lointaines excursions annuelles de la gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc, et d'ordinaire l'un des participants de leurs savantes pérégrinations en donne dans nos colonnes un compte rendu développé, comme l'a fait notamment M. E. Soil pour la récente excursion en Angleterre. Le rapport sur ce voyage a été l'objet d'un des plus intéressants parmi les beaux volumes, de publicité restreinte, que la célèbre confrérie met au jour annuellement ; nous ne pouvions donc l'analyser ici sans faire double emploi. Il importe toutefois de signaler aux archéologues cette source d'informations sérieuses et de judicieuses observations.

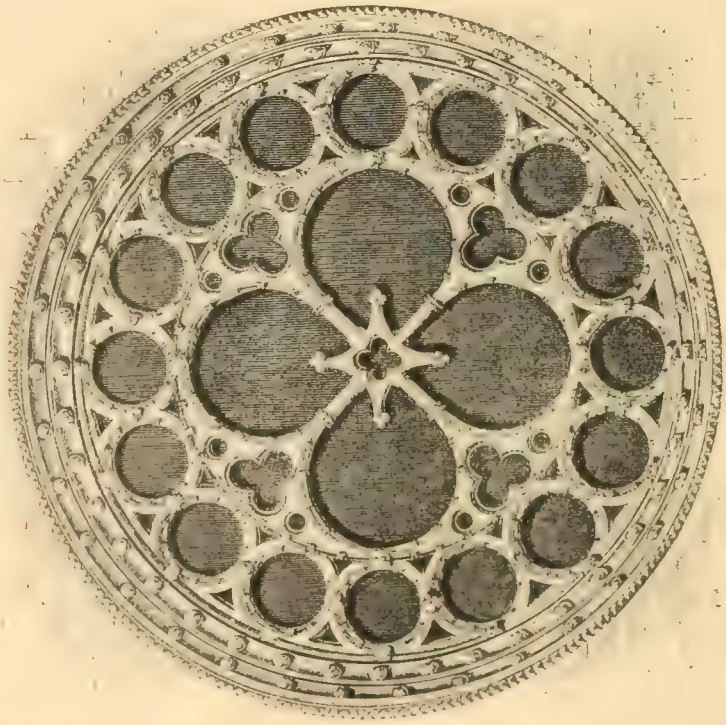
Le second fascicule de la vingtième réunion contient une étude, signée Jos. B., (avec introduction d'un anonyme reconnaissable pour ses amis sous la simple initiale V), sur des monuments de premier ordre, tels que les cathédrales d'York, de Lincoln, d'Ely, de Ripon. Ce fascicule est copieusement illustré de belles héliotypies et de



Cathédrale d'York, siège d'intronisation.



Cathédrale de Lincoln : Pupitre de la Bibliothèque.



Cathédrale de Lincoln : Rose du transept septentrional.

quelques gravures, dont nous pouvons faire profiter les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, par une gracieuseté du Bureau de la *Gilde*. C'est ainsi que nous mettons sous leurs yeux, comme modèles pratiques de mobilier, le siège d'intronisation de la cathédrale d'York, et surtout l'intéressant pupitre de la cathédrale de Lincoln, et, comme spécimen de riche architecture romane, la belle rose du transept septentrional du même monument.

L. C.

LES ÉGLISES DES ENVIRONS DE PARIS, *étudiées au point de vue de la flore ornementale*, par E. LAMBIN. — Gr. in-8°, 120 pp. et vignettes. Paris, Schmid, 1895.

Déjà l'abbé Lebœuf avait étudié les églises du diocèse de Paris, les monuments de cette région sans rivale, qui fut au XIIIe siècle l'Attique de la France. M. Lambin a repris à peu près le même programme, en complétant les descriptions architectoniques, mais en y ajoutant un savoureux

Cathédrale de Soissons

complément : l'étude de la flore ravissante de ces édifices, où l'on trouve, au point de vue de la sculpture et de l'ornement végétal, nombre de beaux modèles et même de chefs-d'œuvre.

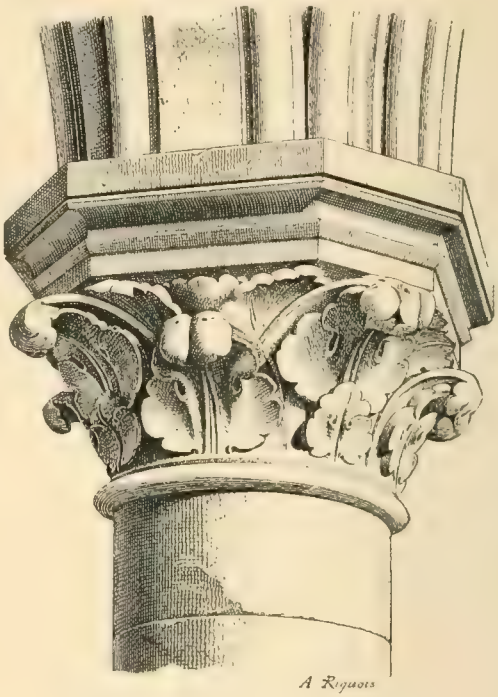
La cathédrale de Soissons, diminutif de Notre-Dame d'Amiens, et la première des cathédrales de second ordre, est d'une pureté de ligne admirable. Dans la sculpture domine l'*arum*, avec

Chapiteau de l'église de Champigny.

la vigne et la fougère. M. Lambin exhorte, d'une manière peut-être peu vive, le clergé de Soissons à s'intéresser davantage à la restauration de Saint-Gervais plutôt qu'à l'ornement du culte, « principalement pour la chapelle du Sacré-Cœur ». C'est là introduire, à tort selon nous, un élément étranger à la question.

L'église de Bagneux, en ses modestes proportions, évoque une réminiscence de Notre-Dame de Paris. Son chevet est plat ; ses nefs ont un beau triforium, surmonté de roses. La voûte est gracieuse. Le chœur est du commencement, la nef de la fin du XIIIe siècle. La sculpture florale est fort belle, vraiment de la grande école.

L'église de Vitry est comme une petite cathédrale de province. Le plan est complet et ample ; du rond point, très élégant, rayonnent cinq chapelles absidales, auxquelles est incorporé le collatéral. La sculpture est très belle. On a reproduit ici la citrouille parmi le décor de chapiteau, outre les essences ordinaires de l'Ile-de-France, surtout la vigne, le trèfle et la chélidoine, flore charmante des champs. La belle église de Vitry menace de se détériorer faute de ressources pour l'entretien. M. le curé fait de méritoires efforts pour y subvenir ; il ne faut pas seulement l'applaudir, il faudrait aussi l'aider.



Chapiteau de l'église de Chennevières.

L'église d'Arcueil offre dans sa nef cinq travées du XIIIe siècle avec triforium et un chevet plat comme à Bagneux. Elle a des parties du XIIe siècle et de belles voûtes. Elle est riche en sculptures. Malheureusement ce joli monument menace ruine : « nos populations chrétiennes se désintéressent trop de leurs anciennes églises. Elles semblent avoir perdu le goût du beau qu'elles avaient dans un temps, que l'on a, bien à tort, considéré comme barbare ». Luttons, dit M. Lambin, et nous le répétons avec lui, luttons tous contre cette indifférence, en même temps que contre la parcimonie des pouvoirs publics pour conjurer une telle perte.

A Champigny, il y a à signaler toujours la même belle école de sculpture florale, dont l'auteur exhibe un bel échantillon ; un chapiteau entièrement décoré de vigne à double échancrure.

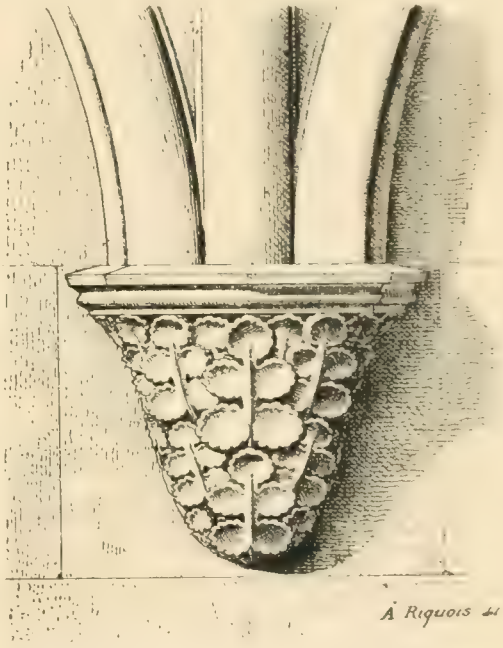
Dans le groupe qu'étudie M. Lambin est comprise la cathédrale de Bourges, « la cathédrale de toutes les clartés ». L'auteur lui consacre quelques lignes. Faut-il regretter l'absence du transept dans un monument superbe, colosse aux formes élégantes? Peut-être un transept aurait-il diminué l'unité et brisé fâcheusement les grandes lignes horizontales. On a dit que Bourges était pauvre en décor; c'est qu'on n'a pas étudié, comme M. Lambin, les 84 chapiteaux de ses cinq nefs, sans compter ceux des colonnettes. Les premiers, subdivisés en chacun huit, donnent 284 motifs différents. Il faut encore compter les merveilleux rinceaux du portail et les chapiteaux de la crypte, la plus claire et la plus vaste de France.

Crochets de la cathédrale de Meaux.

Sautons l'église de Chatillon,et arrivons à la cathédrale de Meaux, riche d'une magistrale abside. « Le gothique a touché là à l'idéal ; il s'y montre comme la plus haute expression de l'art de construire. Pour dater un monument gothique, dit M. Lambin, on pourrait se contenter de l'examen de la flore, trop négligée jusqu'ici. C'est par l'essence et l'interprétation des feuillages, qu'il détermine les âges des diverses parties de l'église de Meaux. Voici du chêne ondulé, plissé, qui accuse nettement le XIVe s.; voilà de grandes feuilles de vigne largement découpées, qui ne peuvent être que du XVe. Ailleurs l'arum en crochet dénote le XIIIe, mais c'est dans les collatéraux, que la sculpture est surtout remarquable; on y trouve le grand art sculptural du XIIIe siècle, tel qu'il existe dans les édifices de premier ordre; signalons aussi une porte du XVe siècle, qui présente de fort belles crosses de chou frisé.

Passons Villeneuve. St-Georges de Chennevières nous fournit, entr'autres morceaux de choix, un chapiteau ravissant, garni de feuilles de vigne primordiale. Créteil rivalise avec elle. Montreuil-sous-Bois a tout l'air d'une église de grande ville ; le chœur est une réduction de celui de Notre-Dame.

La cathédrale de Paris est un type, dont Mantes est la plus jolie copie, mais qui a eu, nous le voyons, plusieurs autres modestes rejetons. Ici l'on remarque la ténuité des piliers. Quand on rencontre,comme ici, le nénuphar avec le plantain et la fougère, on peut dire qu'on est à la fin du XIIe siècle ou au commencement du XIIIe.Arum,



Console du clocher de Saint-Jean de Vigne à Soissons.

nénuphar, iris, plantain, fougère, vigne échancrée, voilà les six feuilles du gothique français primitif. Au XIIIe siècle, viennent le trèfle, la renoncule, la chélidoine,l'ancolie, l'hépathique,le figuier, le chêne, le lierre, le rosier. Au XVe siècle s'ajoutent le houx, le houblon, le chardon, le chou frisé, la chicorée, les algues marines. Tel est le fond de la flore gothique. Au chœur de Montreuil, nous rencontrons trois espèces, la fougère, le nénuphar et le plantain ; au triforium se voit l'arum, et dans les parties des nefs du XVe siècle, le chêne, formant couronne, la vigne à larges découpures avec raisins et vrilles; véritables modèles à proposer aux sculpteurs. — A Clermont, nous trouvons un remarquable exemple d'un rinceau de chardon du XVe siècle.

Saint-Maur-des-Fossés nous ramène au XIIIe siècle, ainsi que Nogent-sur-Marne, deux vieux

débris, encore enveloppés de leur parure sculpturale.

M. Lambin se hâte d'étudier l'église de Bougival, avant qu'une prochaine restauration n'ait détruit une partie de ses beautés.

Boulogne-sur-Seine nous fournit un monument du XVIe siècle, chose assez rare dans la région. Au XIVe siècle, pendant la guerre de cent ans, on termina les édifices des siècles précédents, sans en commencer beaucoup d'autres. Les piliers sont des faisceaux de colonettes, qui s'élancent aux voûtes, pour recevoir les nervures sur leurs petits chapiteaux. Ceux-ci offrent sur leurs corbeilles les feuilles ondulées, plissées, du XIVe siècle, piquées par bouquets de deux ou trois, s'intercalant sur deux rangs. A Boulogne, le chêne domine, rappelant le bois voisin.

C'est à St-Jean des Vignes de Soissons, que les sculpteurs du XIVe siècle ont surtout déployé leur talent. Au porche central, on trouve du chêne, de la petite vigne, de la chélidoine, du lierre, de la renoncule, et un rinceau d'armoise de toute beauté. Aujourd'hui, sur les ruines de St-Jean des Vignes, la nature a fait pousser les espèces vivantes à côté de leurs imitations sculptées. On admire dans le cloître une rareté, un chapiteau orné de feuilles de grande-berce.

M. Lambin étudie encore Ittevilles, Bouray, Vanves, Deuil, Sarceley, Groslay, et termine par quelques pages sur l'abbatiale de Saint-Denis.

L. C.

DICTIONNAIRE DE LA BIBLE, publié par F. VIGOUROUX. Paris, Letouzey et Ané, 1896, 9e fascicule.

DES entreprises colossales, comme celle de M. l'abbé Vigouroux, sont de nature à intéresser vivement un sympathique et nombreux public à la longévité de l'auteur. Après bien des années il a mené son *Dictionnaire* jusqu'à la lettre C, et l'on sait quel labeur a été déjà dépensé. Faisons des vœux pour que, plus heureux que le tant regretté V. Gay, il voie la fin de son œuvre érudite. Glanant dans le nouveau fascicule, nous rencontrons d'abord la pierre du sacrifice d'Élie.

« A une lieue vers le Sud du mont Carmel, on voit un bloc de rocher tenant au massif de la montagne, taillé en forme de bassin allongé. Ses dimensions intérieures sont celles d'un grand sarcophage. Une ouverture y a été pratiquée pour la sortie de l'eau. Deux des côtés extérieurs du roc ont été taillés : celui de la longueur, faisant face au Sud-Est, est à peu près uni ; l'autre, de l'extrémité faisant face au Sud-Ouest, porte divers emblèmes sculptés en relief. Au centre est une couronne de laurier ; la figure supérieure de gauche paraît représenter un pain, et l'inférieure, une coupe ; celles de droite n'offrent plus de lignes bien distinctes, la figure supérieure semble toutefois se rapprocher beaucoup des chandeliers à sept branches de quelques anciennes sculptures, et celle du bas avoir quelque analogie avec la forme des couteaux des sacrificateurs. L'ensemble est encadré d'une moulure fortement accentuée. Cette sculpture, analogue à celle du linteau que l'on trouve dans les ruines de Silon, avec cette différence qu'elle porte davantage l'empreinte des siècles, et qu'elle rappelle les sacrifices ; la situation du lieu au-dessus du Cison, près du chemin qui y mène ; la tradition locale indiquant la place du sacrifice dans le voisinage de Mansourah : tout paraît indiquer, que c'est ici le lieu le plus célèbre du Carmel, celui de l'autel élevé au vrai Dieu, où Élie offrit l'holocauste consumé par le feu du ciel. »

Un article non dénué d'intérêt est consacré aux carrières royales de Jérusalem, qui ont fourni les pierres du temple. M. B. Beurlier donne une histoire complète du *casque* chez les Hébreux, les Assyriens, les Africains, et un article sur la *catapulte*. A noter, une notice de M. A. Legendre comprenant la description d'un mausolée et d'un temple antique à Cédès (Syrie). — L'article *ceinture*, par M. H. Lesètre, est encore une page instructive d'archéologie. — Tout le monde s'intéressera à ce que M. L. Le Camus écrit sur le *Cénacle*, dont il donne une belle gravure ; plus encore, à l'article de M. C. Fouard sur la sainte *Cène*, si intéressant pour l'artiste chrétien. M. Lesètre traite du *cercueil*, sujet d'un grand intérêt artistique.

Au mot *chaire* M. Vigouroux lui-même prend la plume et explique les acceptions du mot *cathedra* au propre et au figuré. — L'article *chambre* (Lesètre) intéresse directement l'art et plus encore, l'article *chandelier* de M. Levesque.

Notons aussi la notice très développée de M. E. Beurlier sur les *chars* des Hébreux, des Égyptiens, des Chananéens, des Madianites, des Assyriens, des Perses, etc. et sur les *chariots* dans l'Écriture.

L. C.

Périodiques.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE. Rome, 1894, 2e livr.

1. Anselmi, *Due novi pittori cinquecentisti, Pergentile e Venanzo da Camerino* (p. 69-83). Le tableau de la Ste Famille, à Camerino, est daté de

1518, et celui d'Arcevia, même sujet, de 1529. L'auteur, décrivant les trois traits de la predella, dit du premier : « Il représente St Joseph paissant son troupeau et assailli par le doute qui lui trouble l'esprit, quand lui apparaît un ange pour le rassurer sur la fidélité de son épouse par ces paroles prophétiques : « *Noli timere* ». Cette iconographie se rapporte à St Joachim, représenté à la droite du trône de la Vierge et dont l'ange est la caractéristique ; car, à Camerino, il porte une banderole où est écrit : « *Revertere ad uxorem tuam, ex vobis enim nascetur mater Dei.* »

2. X. Barbier de Montault, *Il calice di Gian Galeazzo Visconti, a Monza* (p. 84-88). Cet objet d'art, émaillé et armorié, a dû être exécuté de 1397 à 1402.

3. Venturi, *L'arte Emiliana* (p. 89-106). Le peintre ferrarais, Geminiano de' Benzonchi, a signé le St Paul de la collection Cereda, à Milan : « Jeminianus de Bezonchiis. Feraríensis. opus. »

4. Boni, *Il duomo di Parenzo ed i suoi mosaici* (p. 107-131). Les mosaïques sont du VIe siècle ; on a là une curieuse collection de chapiteaux de cette époque.

5. Venturi, *I pittori degli Errio del R.* (p. 132-143), d'après les documents tirés des archives de Modène, qui vont de 1448 à 1503.

6. Frizzoni, *Di Attavante degl' Attavanti miniatore* (p. 144-146). On a la liste de toutes les œuvres connues de cet illustre miniaturiste, mort en 1517, qui a ainsi signé :

à Florence : *Attavantes de Florentia pinsit ;*

à Modène : *Attavantes pinsit ;*

à Bruxelles :

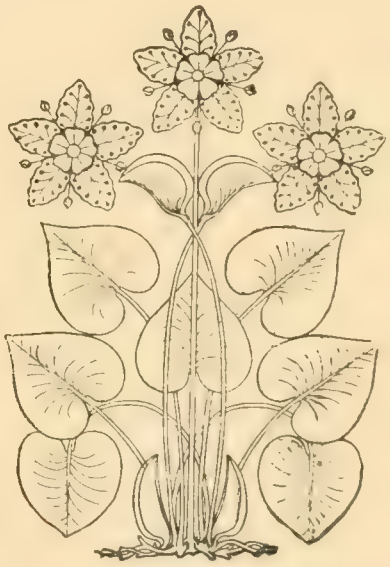
ACTAVANTES DE ACTAVANTIBVS DE FLORENTIA HOC OPVS ILLVMINAVIT A. D. MCCCLXXX

L'écrivain a oublié le manuscrit de Lyon, qui a été révélé par M. Delisle et qui est également signé.

7. De Fabriczy, *Manno, orefice fiorentino* (p. 147-150). L'auteur se demande si le trésor de la basilique Vaticane possède encore la croix d'autel, les deux chandeliers, les statuettes de St Pierre et de St Paul, ainsi que six petits chandeliers, qui, au rapport d'Angelo Rocca et de Grimaldi, furent exécutés par Manno en 1550. Je puis lui certifier qu'ils ont disparu avec toute la vieille orfévrerie romaine pour satisfaire aux exigences du traité de Tolentino.

8. De Fabriczy, *Disegni di Michelangelo per lavori di orificeria* (p. 151-152).

X. B. DE M.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Advielle (V.). — Notice sur Philippe Cayeux, sculpteur d'ornements et amateur (1688-1768), suivi de : les ouvriers d'art et d'industrie a Arras en 1532. — In-8°, grav. Paris, Plon, Nourrit, Lechevalier.

Alençon (E. d'). — Le couvent des Capucins d'Évreux. — In-8°, 54 pp. grav. et pl. Evreux.

Beaurepaire (C. de). — Dernier recueil de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure, et plus spécialement la ville de Rouen. — In-8°, Rouen, Cagniard.

Biais (E.). — Notes et documents historiques; inventaire d'objets mobiliers (1409), d'après l'original des archives d'Angoulême. — In-8°, Angoulême, Chasseignac. (Extr. du *Bull. de la Soc. archéol. et hist. de la Charente.*)

Bies (Jacques). — Un maître imagier : E. Frémiet. — In-8°, 408 pp., Paris, bureau de l'*Artiste*.

Bobard (L.). — Étude sur les églises de la Ferté-sous-Jouarre. (Seine et Marne.) — In-8°, grav. Meaux, Poulailler.

Bournand (F.). — La sainte Vierge dans les arts. — In-4°, grav. Paris, Tolra.

Boutroue (A.). — En Scandinavie, notes de voyage. Le pays, ses monuments et ses habitants. — In-8°, Paris, Leroux. (Extr. de la *Rev. de Géographie*, 1896.)

* **Broussolle** (J.). — Pèlerinages ombriens. — Un vol. in-8° de 302 pp. avec 46 grav., impr. à Rome et édité à Paris, par Fischbacker.

Buvigner-Clouet (Melle). — A propos d'un livre d'heures de la collection Spitzer. — In-8°, Nancy.

Caraven-Cachin (A.). — Discours de la fondation, plan et cité du couvent de Saint-François de Castres, dans *Albia Christiana*, fév. 1896.

Davin (V.). — La relique d'Argenteuil. — In-8°, 53 pp. Paris, *Revue indépendante*.

Deslignières (E.). — Note sur une statuette en bois de la sainte Vierge a l'hospice de Saint-Valéry-sur-Somme et sur le reliquaire en forme de retable où elle est placée. — In-8°, 44 pp. Paris.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Enlart (C.). — Villard de Honnecourt et les Cisterciens. — In-8°, Nogent-le-Rotrou, Daupeley. — (Extr. de la *Biblioth. de l'École des Chartes.*)

Feige (H.). — Sanctuaire de Notre-Dame-de-Mont-Provent a Chatillon-sur-Cluses (Haute-Savoie) ; saint Innocent, anachorète de Châtillon. — In-16°, 32 pp., Annecy.

[**Flament** (L'abbé)]. — Notice sur la Chapelle et les Batiments du Grand-Séminaire de Montpellier. — In-16 de 127 pp. Montpellier, impr. Firmin et Montane.

Forestié (Ed.). — Livres de comptes des frères Bonis, marchands montalbanais du XIVe siècle, publiés et annotés pour la société historique de Gascogne. 2e partie. — In-8°, Paris, Champion. — (Extr. des *Archives hist. de la Gascogne.*)

Fouju (G.). — Légendes et superstitions préhistoriques. La pierre aux dix doigts. Dolmens qui se déplacent. La pierre au poivre. — (*Rev. des traditions pop.*, janv. 1896.)

Fourcade (L'abbé J.-F.). — Les Ruines de l'abbatiale de Saint-Pé de Générès. — In-8°, 59 pp. Tarbes, Larrieu.

Gauthier (J.). — Notes archéologiques et épigraphiques sur l'église abbatiale de Faverney (Haute-Saône). — In-8°, pl. Vesoul, Suchaux.

Gruyer (F.-A.). — La peinture au chateau de Chantilly. Écoles étrangères. — In-4°, 40 pl. Paris, Plon et Nourrit.

Guerlin (R.). — Notes sur la vie et les œuvres de Jean-Baptiste-Michel Dupuis, sculpteur amiénois, et de Pierre-Joseph Christophle, architecte, son gendre — In-8°, grav. Paris, Plon et Nourrit.

Guibert (L.). — Laron : topographie, archéologie, histoire. — In-8°, 80 pp. et pl. Limoges.

Le même. — Ce que coutait au XIVe siècle, le tombeau d'un cardinal. — In-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Guiffrey (J.). — Le tombeau de Sully a Nogent-le-Rotrou, par le sculpteur parisien Barthélemy Boudin, dans la *Revue de l'Art Français ancien et moderne*. Oct., Nov., Déc. 1895.

Guillon (Ad.). — Stalles de l'église collégiale de Montréal (Yonne). — In-8°, 15 pp., grav. Paris.

Le même. — Fouilles a Vézelay. — In-8°, 6 pp. Auxerre.

Hardel (C.). — Fonts baptismaux de l'église abbatiale de Bourgmoyen de Blois, dans le *Loir-et-Cher historique*, janvier 1896.

Herbet (J.). — Les travaux de Philibert Delorme a Fontainebleau. — In-8°, Fontainebleau, Bourges. — (Extr. des *Ann. de la soc. hist. et archéol. du Gâtinais.*)

Herpin (E.). — La cathédrale et l'ancien diocèse de Saint-Malo. — In-8°, Saint-Malo, Bazin.

La Bunodière (H. de). — Notice archéologique et historique sur l'église Saint-Ouen de Rouen. — In-8° avec pl., Paris, Dumont.

La croix de Bourgogne, élevée par René II au lieu où mourut Charles le Téméraire en 1477, avec grav., dans le *Bull. des Soc. art. de l'Est* (Nancy), 1896.

* **Lambin** (E.). — Les Églises des environs de Paris, étudiées au point de vue de la flore ornementale. — Gr. in-8° de 120 pp. et vignettes. Paris, Schmid, 1896.

La Normandie monumentale et pittoresque. Édifices publics, châteaux, manoirs, etc. Calvados. — In-fol., 372 et 286 pp. avec 84 pl. Le Havre, Lemale, prix : 60 fr.

Lapierre (L'abbé G. A.). — Notre-Dame du Puy a Sigy (Seine-et-Marne) ; notice historique. — In-8°, Lagny, Colin, 1895.

* **Largeault** (L'abbé A.).— A propos des Notes archéologiques du R. P. de la Croix, sur l'église de Saint-Florent, près Niort. — In-8° de 19 pp. et 1 pl. hors texte, de Arth. Bouneault, représentant de curieuses sculptures méplates anté-romanes. Melle, Éd. Lacuve.

Leuridan (Th.). — La collégiale de Saint-Pierre de Lille, dans la *Revue des scienc. ecclés.*, février 1896.

Limichin (P.-L.). — Notice historique sur Beaucamps-le-Vieux (Somme). — In-8°, Reims, Monce.

Maindron (M.). — Pour l'histoire de l'armure, dans le *Monde moderne*, févr. 1896.

Mazoyer (L'abbé Ph.). — L'histoire enseignée par les chefs-d'œuvre de la peinture : Les Héros de l'Évangile; Saints et Martyrs. — In-4°, Paris, Laurens.

Marlot (H.). — Les pierres de foudre, pierres apportées par un saint. Pierre du diable, dans la *Rev. des tradit. pop.*, janv. 1896.

Martin (J.) **de Montalbo et Richebé** (R.). — Armoiries et décorations. — Vol. in-32, 564 pp. illustré par J. Van Driesten, Paris, libr. des Contemporains.

Molinier (Em.). — Le trésor de la cathédrale de Coire. — In-fol., grav., 27 pl. Paris, lib. centr. des Beaux-Arts.

Müntz (E.). — Les collections de Cosme Ier de Médicis (1574), nouvelles recherches. — In-8°, Paris, Leroux. — (Extr. de la *Revue archéologique.*)

Perrossier (L'abbé C.). — Un collectionneur dauphinois au XVIIe siècle ; l'abbé de Lesseins et sa galerie. — In-8°. Valence, Céas et fils. — (Extr. du *Bull. de la Soc. archéol. et statist. de la Drôme.*)

Pétigny (F.). — Les cloches. Le son des cloches, dans la *Rev. des traditions pop.*, janv. 1896.

Petit (M.). — Les apocalypses manuscrites du moyen age et les tapisseries de la cathédrale d'Angers, dans le *Moyen Age*, mars 1896.

* **Prost** (Bern.). — Le trésor de l'abbaye St-Bénigne de Dijon. — In-8° de 352 pp. avec neuf planches. Dijon, Darantière.

Puymaigre (Le comte de). — Roland dans les traditions populaires. — In-8°, Paris, 5, rue Saint-Simon. — (Extr. du *Bull. des Soc. économiques et sociales*, 1895.)

Reinach (S.). — Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque, de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch. — In-8°, 138 pl. Paris, Firmin Didot.

Requin (L'abbé). — Les artistes d'autrefois en Avignon; lecture faite à la séance publique de l'Académie de Vaucluse du 26 mai 1895. — In-8°, Avignon, Seguin.

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements a l'École nationale des beaux-arts, XIXe session (1895). — In-8°, 44 pl. Paris, Plon et Nourrit.

Robert (L.). — Clovis et l'art Français, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, mars 1896.

Robuchon (J.) et **Vallette** (R.). — Paysages et monuments du Poitou. (Le Talmondais. Les Mauxfaits en Vendée.) Livr. 248-249. — In-fol., pp. 21 à 31 et 3 pl. Paris, Motteroz, prix : 6 fr.

Rouyer (J.). — L'œuvre du médailleur Nicolas Briot en ce qui concerne les jetons. — In-8°, Nancy, Wiener.

* **Sahuc** (J.). — Répertoire archéologique du canton de Saint-Pons (Hérault). — In-8° de 32 pp. Montpellier, Boehn. — (Extr. du *Bull. de la Société languedocienne de géographie*, 1896.)

Save (G.). — Iconographie et légendes rimées de la vie de saint Dié. — In-8°, grav. et pl. Saint-Dié, Humbert. — (Extr. du *Bull. de la Soc. philomathique vosgienne.*)

Vernet (F.). — Le monument de Pie VI dans la cathédrale de Valence, dans le *Bull. d'hist. eccl. et d'arch. relig. du diocèse de Valence.*

* **Vigouroux** (F.).— Dictionnaire de la Bible. — Paris, Letouzey et Ané, 9e fascicule.

Vincent-Darasse. — Le vieil orgue du chateau de Fredericksborg en Danemark, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, mars 1896.

Wauters (A.). — Les fondeurs en cuivre de Bruxelles aux XVe et XVIe siècles, dans le *Bull. de l'Acad. royale de Belgique*, 3e série, t. XXX, 1895.

Yriarte (Ch.). — Journal d'un sculpteur florentin au XVe siècle; livre de souvenirs de Maso di Bartolommeo, dit Masaccio, manuscrits conservés à la bibliothèque de Prato et à la Magliabecchiana de Florence.— In-4°, 47 fig., Paris, Rothschild.

Allemagne.

Baur (Charlotte). — Die Brixner Malerschule des XV Jahrhunderts. Studie. — In-18, Bozen, Auer und Co.

Bausch (A.). — Adam Krafft et la mise au tombeau du cimetière Saint-Jean de Nuremberg (1509), dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XIX, 1er fascicule, 1896.

Beissel (Steph.) S. J. — Der hl. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. — In-4°, pl. Hildesheim. A. Laf.

Forcella. — La tarsia e la scultura in legno nelle sedi coralli e negli armadi di alcune chiese de Milano e della Lomdardia, dans *Literarisches Centralblatt*, n° 15, 1896.

Le même. — Bruges et Hans Memling, dans *Historisch Politische Blätter*, 1er févr. 1896.

Kihn (Heinrich). — Hans Memling peintre allemand (fin), dans *Historisch Politische Blätter*, 16 févr. 1896.

Lippert (W.). — La construction et la décoration de la chapelle de Saint-André, au couvent d'Altzelle (1339), dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XIX, 1er fascicule, 1896.

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei. XVII.— In-fol., 108 fig., Leipzig, Weber.

Offmann (W.). — L'église Saint-Lucien de Coire, dans le *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. VIII, 1895, 12e fascicule.

Pfau (L.). — Beitræge zur Kunstgeschichte Neue Folge. XXII. Das gothische Steinmetzzeichen. — In-8°, pl. Leipzig, Seemann.

Scheibler (L.) et **Aldenhoven** (C.). — Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. XIII. Geschichte der Kölner Malerschule. — In-fol., 92 pl. Lubeck, Nohring.

Schmitt (F. J.). — Les églises consacrées a la Vierge au moyen age, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XIX 1896, 1er fascicule.

Schnütgen. — Deux panneaux du Musée Wallraf-Richartz, a Cologne, représentant l'Annonciation, dans le *Zeitschrift für christliche Kunst*, *XIe année*, 1896, 2e fascicule.

Strzygowski (J.). — Le cloitre grec de Mar Saba en Palestine (VIe-XVIe siècle), dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XIX, 1896, 1er fascicule.

Angleterre.

Farrar (F.-W.), **Milman** (H.) et **Stanley** (A.-P.). — Westminster abbey and the cathedrals of England. — In-8°, London, Macmillan.

Stevenson (R.-A.-M.). — The art of Velasquez; a critical study. — In-4°, 20 pl. London, Macmillan and Co.

Espagne.

Rios y Serrano (D. de los). — La catedral de Léon, Monografia, t. I. — In-folio et pl. Madrid, Murillo.

Etats-Unis.

Raymond (G. Lausing). — Painting, sculpture, and architecture as representative arts; an essay in comparative æsthetics. — In-8°. New-York, G.-P. Putnam's sons.

Hollande.

Sterck (J.-F.-M.). — Jacob Corneliz et ses peintures de la chapelle des Lieux-Saints, dans *Oud-Holland*, 1895, 4e trimestre.

Italie.

Boito (Cam.). — La ricomposizione dell'altare di Donatello. — In-4° et fig. Roma, Unione cooperativa editrice.

Le même. — La basilique de Saint-Marc a Venise étudiée au double point de vue de l'art et de l'histoire. Trad. d'Alf. Cruvellié. — In-8°, 3e partie. Venise, Ongania.

Canestrelli (Ant.). — L'abbazia di S. Galgano: monografia storico-artistica, con documenti inediti e numerose illustrazioni. — In-4°, 16 pl. Firenze, Alinari.

La tunique du saint Sauveur a Argenteuil, dans les *Annales romaines*, *Analecta juris pontificii*, mars 1896.

Lupattelli (Aug.). — Storia della Pittura in Perugia e delle arte essa affini dal risorgimento sino ai giorni nostri. — In-8°, Foligno, F. Campitelli.

Rubbiani (Alf.). — Primitiva dipintura murale nella chiesa di S. Francesco in Bologna sec. XIII-XIV, Relazione intorno ad un saggio di dipintura dell'abside in detta chiesa. — In-8°, fig. Bologna, Zanichelli.

Tincolini (Pietro). — Comparazione degli ordini di architettura antichi e moderni. — In-folio, 21 pl. Florence, Giuseppe Civelli.

Vesme (Aless.). — Matteo san micheli, scultore e architetto cinquecentista. — In-4°. Roma, Unione cooperativa editrice.

Russie.

Le triclinium de la basilique de Ravenne, dans la *Revue Byzantine Russe*, t. II, n° 4.

Un témoignage sur le vêtement de la vierge des Blaquernes lors de l'invasion russe en 860, dans la *Revue Byzantine Russe*, t. II, n° 4.

Belgique.

Béthune (Le baron F.). — L'inventaire des meubles délaissés, lors de son entrée en Belgique, par Antoine d'Arenberg, comte de Seneghem, dans le *Messager des sciences hist.*, 3e livr. 1895.

* Chevalier (Le chan. Ul.). — Poésie liturgique traditionnelle de l'église catholique en Occident, ou recueil d'Hymnes et de Proses usitées au moyen age et distribuées selon l'ordre du Bréviaire et du Missel. — In-8°, de 288 pp. Tournai, Desclée, Lefebvre et Cie.

Cloquet (L.). — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — In-8°, 130 grav. 8 chromolith. Bruges, Soc. Saint-Augustin.

Prix : fr. 10,00. — Édition de luxe. Prix : fr. 15,00.

Le même. — Tracts artistiques. — I. L'art monumental des Égyptiens et des Assyriens. — II. L'art mon. des Indous et des Perses. — III. L'art mon. des Grecs. — IV. L'art monumental des Étrusques et des Romains. — In-4° de 100 pp. environ chacun. Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie.

Goemaere (A.). — Le Christ dans l'art, dans le *Bull. de l'Acad. d'archéol. de Belgique*, t. XXIV.

Van den Gheyn. — Autour de la tombe d'Hubert van Eyck, dans le *Bull. de l'Acad. d'archéol. de Belgique*, t. XXIV.

Chronique. SOMMAIRE: ARTISTES et ARTISANS : Opinions de MM. Van der Linden et J. De Vriendt. — Un peintre Tournaisien de l'époque romane. — RESTAURATIONS EN FRANCE : Cathédrales de Soissons; de St-Germain de Corbeil; de St-Pierre de Montmartre; St-Jouin de Marnes. — DÉCOUVERTES : Relique au Puy ; statue à Poitiers ; fresque à Pleine-Selve. — NOUVELLES DE BELGIQUE : Embellissement de la ville de Gand ; Château des Comtes ; ruines de Villers et d'Aulne. — NÉCROLOGIE.

Artistes et Artisans.

LES questions d'art ont donné lieu cette année aux Chambres belges à d'intéressantes remarques. M. Van der Linden a traité dans la séance du 4 juin, des *artisans* et des *artistes*. Nous empruntons un passage à son discours ainsi qu'à celui de M. J. De Vriendt. Nous ne ferons qu'une observation, c'est que les idées, préconisées dans ces intéressants discours comme des nouveautés, et comme des moyens de salut, sont depuis vingt-cinq ans appliquées dans les écoles de Saint-Luc, auxquelles hommage a été rendu par le député socialiste M. Destrée.

Le budget ordinaire des Beaux-Arts, dit M. Van der Linden, s'élève à 2 millions. La section centrale a admis ce chiffre justifié par l'intérêt supérieur de l'art national.

Tous les ministres des Beaux-Arts ont donné des preuves marquantes de leur sympathie pour l'art, et M. De Bruyn a déjà eu l'occasion de témoigner de son goût artistique. On peut cependant se demander comment il se fait que le budget des Beaux-Arts soit insuffisant. Nous avons de beaux musées, des monuments qu'on nous envie ; nos peintres et nos musiciens sont admirés à l'étranger ; mais, si je me place au point de vue de l'art appliqué à l'industrie et aux objets mobiliers, je constate que nous importons beaucoup, tandis que nous exportons fort peu.

Il est donc évident, que l'étranger nous fait chez nous une terrible concurrence, surtout dans le domaine des arts industriels. Cependant, nous avons nos fers forgés, nos dentelles, nos tapisseries, nos faïences. Pourquoi tous ces produits subissent-ils la concurrence à l'étranger ? Pourquoi ne pas encourager davantage les manifestations telles que celle de l'art appliqué à la rue ? Un objet beau de forme et de couleur ne coûte pas plus cher qu'un autre ! C'est le devoir de l'État de développer le goût et d'augmenter ainsi la prospérité nationale !

On a pu dire que le règne du grand art est fini, pour faire place aux arts mineurs. Il y a autant d'art dans la cheminée du Franc de Bruges que dans les statues de Michel-Ange. Malheureusement, nos artistes ne veulent plus être des artisans. C'est une conséquence de l'instruction faussée de nos Académies. Au moyen âge, les artistes savaient employer leurs talents aux objets les plus minimes ; les sculpteurs taillaient la pierre et s'appelaient modestement *beeldhouwers*. Les peintres ne se croyaient pas déshonorés en polychromant des statues.

Pas d'artistes dévoyés à cette époque ! On ne connaissait pas les rapins ! Nous marchions à la tête des industries artistiques. Qui ne connaît nos dinanderies, les tapisseries de Bruxelles qui ont donné naissance aux Gobelins, etc. ! Malheureusement, deux siècles d'oppression ont ruiné nos industries, et le goût public s'est perdu.

Revenons donc à la tradition, sans pour cela ressusciter les formes anciennes ; faisons sortir un nouvel art des entrailles de la vie moderne ; multiplions les écoles de dessin, telles que celles de Saint-Luc, dont un membre de l'opposition reconnaissait le mérite, l'autre jour.

Multiplions les expositions spéciales et locales ; créons des expositions permanentes, à l'exemple de l'Allemagne. Pourquoi le gouvernement n'installe-t-il pas un musée d'art industriel moderne au Parc du Cinquantenaire? Déjà il a fait des achats dans cette intention. Pourquoi ne pas les exposer ?

Ainsi s'exprimait M. Van der Linden, à la Chambre, le 4 juin 1896.

***

M. J. De Vriendt y disait de son côté :

On se préoccupe avec raison de l'encombrement des carrières artistiques, conséquence de l'extension qu'a prise l'enseignement. Ce qu'on devrait surtout empêcher, c'est que les carrières artistiques soient envahies par ceux qui ne possèdent pas les aptitudes nécessaires. On compte les élèves de nos Académies par milliers ; certes, tous ne se destinent pas aux Beaux-Arts, mais beaucoup, néanmoins, se laissent séduire.

Voilà un fils d'ouvrier que son père envoie à l'Académie pour apprendre à dessiner et développer son intelligence, afin d'en faire un ouvrier accompli. L'enfant étudie courageusement ; il obtient une médaille, il monte de classe en classe et il finit par écouter la voix de la tentation qui lui souffle à l'oreille : — Pourquoi ne deviendrez-vous pas également un artiste ? — Dès ce moment, c'est trop tard : vous avez un bon ouvrier de moins, un artiste en espérance et peut-être une victime en plus !

Pour éviter cela, il faudrait distraire des Académies les classes inférieures et même quelques classes moyennes pour les rattacher aux Écoles de dessin. Qu'on n'accepte plus, dans les Académies, que ceux qui ont prouvé qu'ils possèdent les aptitudes indispensables. L'éducation artistique des ouvriers n'en souffrira pas, mais on empêchera tant de fausses vocations qui provoquent plus tard tant de regrets amers.

Les concours et les encouragements ont certes leur bon côté, notamment quand il s'agit d'aider un enfant du peuple souverainement bien doué. Mais combien de jeunes gens qui sont perdus pour la société, parce qu'on les a à tort poussés vers la carrière artistique !

L'art a une mission sociale à remplir, et, quand il est l'expression vraie de l'esprit d'un peuple, il est un puissant levier de civilisation. On ne saurait trop faire pénétrer le goût artistique jusque dans les classes inférieures de la société, afin d'en faire pousser les germes qui se trouvent dans le sein de tout peuple, et qui ont leur caractère national particulier.

Le peuple est plus sensible qu'on ne le croit à tout ce qui est grand et élevé. N'est-il pas un grand créateur et un grand poète ? C'est lui qui crée les héros et les légendes. Un peuple privé d'idéal court vers la plus profonde abjection !

Rappelez-lui les hauts faits de ses ancêtres, leurs traditions de courage, de dévouement, les mystères de leur religion, les légendes de leurs saints, enfin tout ce qui purifie et élève !

Rien ne contribue plus à cela que l'image et la gravure: or, cette éducation est absolument négligée chez nous !

Il y en a qui croient qu'il faut au peuple des images grossières. Erreur ! L'image peut être simple, mais elle doit être artistique. Il n'y a rien d'aussi affreux que certaines gravures qu'on voit dans les maisons ouvrières et dans les fermes. Mais c'est notre faute si ces braves gens n'ont rien de mieux pour orner leurs murailles. Il est plus que temps que nous changions cela !

Je fais ici appel à nos jeunes artistes, afin qu'ils s'inspirent des exemples des grands artistes étrangers, qui ne se croient pas humiliés en faisant des gravures populaires tirées à des milliers d'exemplaires.

Je parle surtout de la gravure sur bois, un art absolument démocratique, et j'espère fermement être écouté, car jamais il ne fut plus nécessaire de donner aide et consolation au peuple qu'à notre époque où on cherche à ruiner dans son cœur les principes de la religion, de la patrie et du devoir !

Un peintre tournaisien de l'époque romane.

La peinture murale des églises était en honneur dans le Nord dès l'époque romane. Au Xe siècle, l'abbé de Lobbes peignait déjà son abbatiale. Cependant au XIIe siècle, l'art était encore dans une phase éloignée de l'apogée. Les premiers vestiges qu'on en conserve paraissent dater de la fin du XIIe siècle, et ils dénotent, malgré une grande majesté de style, une certaine gaucherie et une conception trop peu distincte d'avec l'art de l'enluminure des manuscrits.

La chapelle castrale de Mons, et l'église d'Hastières ont gardé des vestiges de cet art naïf, mais noble et décoratif ; d'autres morceaux plus importants se voient au réfectoire de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand et à la cathédrale de Tournai ; ils ont tous été décrits dans cette Revue (1).

Les documents écrits n'ont pas jusqu'ici jeté grande lumière sur ces œuvres de peinture monumentale, dont les quelques restes, échappés à mille causes de destruction, dénotent l'importance considérable. Toutefois la correspondance de l'évêque Étienne avec l'abbé Suger nous fait connaître que cet évêque avait décoré la chapelle épiscopale de Saint-Vincent de Tournai de peintures murales. Mais voici qu'une très heureuse et importante découverte de M. le comte de Limbourg Stirum, nous apporte une donnée des plus intéressantes sur cette question. Le même évêque Étienne, écrivant à l'abbé de Saint-Bavon de Gand, Evorède, le prie de recevoir dans son monastère le fils d'un peintre de Tournai, qui désirait y prendre l'habit monastique, et de faire bon accueil à son père maître G.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1890, p. 361, année 1885, p. 442.

Nous n'avons, hélas, que l'initiale de son nom, mais ce maître G. est qualifié par Étienne comme son ami et son familier, et présenté comme un peintre renommé, qui a fait avec beaucoup de talent des œuvres magnifiques dans plusieurs églises.

Serions-nous en présence de l'auteur des peintures disparues de la chapelle de Saint-Vincent de Tournai et de celles de la cathédrale de cette ville, encore conservées et qui sont presque contemporaines des premières? Quant aux beaux personnages peints sur les ébrasements des fenêtres du réfectoire de Saint-Bavon, il serait peu plausible de les lui attribuer en même temps que les peintures du transept de Tournai, vu la différence très nette du style de ces deux ouvrages.

Quoi qu'il en soit, M. le comte de Limbourg vient de soulever un petit coin du voile qui nous dérobe une partie si intéressante des origines de notre art monumental, et nous fait entrevoir la figure d'un des premiers de nos peintres romans. Après lui, il faudra descendre jusqu'à la fin du XIIIe siècle, pour trouver quelques indications sur des artistes, vaguement connus, tel que *Jehan li Poignière*, dont, d'ailleurs, on n'a cité que des sculptures (1).

On remarquera, au surplus, que la décoration des églises est ici confiée à un laïc.

L. CLOQUET.

Restaurations en France

Le grattage de la Cathédrale de Soissons.

SANS tenir compte des principes posés par Viollet-le-Duc, dont on parle toujours, mais dont on suit si peu les préceptes ; sans s'inquiéter, non plus, d'anciennes instructions ministérielles défendant d'employer des outils de fer pour enlever le badigeon des églises, on a gratté la cathédrale de Soissons, sinon avec la râpe ou la ripe, du moins avec la brosse de fer ou tout autre instrument semblable, qui permet d'aller vite et de faire le travail au rabais. Aussi, voit-on sur les piliers de la nef, sur le beau *brettelé* du XIIIe siècle, les stries profondes et encore fraîches laissées par le détestable outil dont on s'est servi. Mais non seulement on a gratté l'édifice, on a encore refait les joints. Pour cela on a largement taillé avec le ciseau et le marteau dans les joints anciens, on a rempli le vide circulaire avec du ciment jaune, et dans ce ciment on a tracé une ligne creuse teintée en noir. Cette substitution des joints creux aux joints pleins des premiers constructeurs, était déjà une faute. Toutefois, la façon hâtive et gros-

1. V. de Lagrange et Cloquet, *L'art à Tournai*, t. II [illegible]

sière dont ce travail a été fait dépasse toute vraisemblance. Il n'est pas permis, qu'on veuille bien nous passer le mot, *d'éreinter* ainsi un chef-d'œuvre. Seul le transept Sud, cette partie si intéressante du monument, a été épargné, et pour cette raison péremptoire, c'est qu'il venait d'être réparé par un architecte soucieux de son art, qui avait fait enlever le badigeon avec *l'outil de bois*, sans attaquer la surface de la pierre, qui est sa partie la plus résistante, *sans la tuer*, comme on dit dans les chantiers. Les joints de ce transept ont été également refaits, mais avec discrétion et sans aucune modification. Aussi nous apparaît-il aujourd'hui tel qu'il était sorti des mains des ouvriers du XIIIe siècle, tel au moins que les siècles nous l'ont conservé. Remarquons que plusieurs bases des piliers de la nef et du transept Nord qui ont échappé à l'outil des derniers restaurateurs, ont précisément la teinte de la pierre du transept Sud, ce qui prouve bien que tout le reste de l'édifice a été gratté.

(Communication de M. Lambin faite à la Société nationale des Antiquaires de France, le 15 janvier 1896.)

Restauration d'églises. Cet été, a été inaugurée l'église de Saint-Germain-lès-Corbeil, dont la restauration a été entreprise par les soins de M. Darblay. Les magnifiques verrières du XIIIe siècle, dont parle l'abbé Lebeuf, ont été restaurées avec le plus grand soin, les pierres tombales ont été relevées et remises en état ; celles qui avaient disparu ont été restituées d'après Guilhermy, ainsi que les autres documents dont on a pu s'entourer. Ces travaux font le plus grand honneur à M. l'abbé Brisacier, architecte tourangeau, qui, aidé des conseils de M. Dufour, le savant conservateur de la Bibliothèque de Corbeil, nous a rendu, dans sa pureté primitive, un des édifices religieux les plus intéressants du département de Seine-et-Oise.

Madame la baronne douairière Michel de Trétaigne, émue de l'état de délabrement de l'église Saint-Pierre de Montmartre, vient de faire un don d'un million pour la restauration de cet édifice.

L'église Saint-Pierre de Montmartre est une des plus anciennes de Paris ; elle date très vraisemblablement du VIIe siècle, et il en est question dès le VIIIe, dans le livre des *Miracles de saint Denis*, écrit sous Charles le Chauve ; l'église fut restaurée en 1133 par Louis le Gros. Elle a été construite probablement sur l'emplacement du temple de Mars, car on y remarque encore quatre colonnes en marbre qui proviennent de ce temple.

Bien que Saint-Pierre de Montmartre n'ait pas l'aspect remarquable des autres églises de Paris, elle n'en est pas moins curieuse et intéressante, et les artistes et les archéologues sauront gré à la généreuse donatrice d'une initiative qui sauve ce vieux monument d'une mort certaine.

(Journal.)

LA Commission des monuments historiques a voté cent vingt mille francs pour la restauration du cloître de Saint-Jouin-de-Marnes, beau monument du XIIe siècle du département des Deux-Sèvres.

Découvertes.

ON vient de démolir, à l'angle de la rue Clovis et de la rue du Cardinal-Lemoine, une vieille bicoque adossée contre le seul reste qu'on connaisse à Paris du rempart de Philippe-Auguste, qui se trouve maintenant bien en évidence du haut en bas. De plus on a trouvé, englobé dans la maison, l'avant-mur, rempart bas destiné à protéger le pied du mur principal. Il serait intéressant pour l'histoire de Paris de conserver ces vénérables débris et de les mettre à l'abri d'empiétantes constructions en les entourant d'un square qui serait, du reste, très bien venu dans le quartier.

UNE petite église très ancienne de Wielickza (Galicie), l'église Saint-Sébastien, a été détruite en partie par un attentat à la dynamite.

Découverte de reliques au Puy. — Dans une ancienne chapelle romane ruinée en 1589 pendant les guerres religieuses et reconstruite au début du XVIIe siècle, à Saint-Marcel, près le Puy, on vient de découvrir des reliques et une inscription sur marbre en perçant le mur de chevet de la chapelle, aménagée actuellement en maison de campagne.

Sur une première table de marbre blanc de 80 centimètres de longueur, posée à plat dans l'épaisseur du mur, reposait un coffret de plomb contenant un plus petit coffret également en plomb, présentant tous deux les traces d'une effraction ancienne accomplie à l'aide d'un poinçon. Auprès des coffres de plomb se trouve une petite boîte de cuivre dont il ne reste que trois parois et contenant des reliques qu'on suppose être celles de saint Marcel, martyr et évêque, tué en cet endroit, au début du septième siècle, par des paysans païens.

Ces reliques consistent en mèche de cheveux adhérant à la peau du crâne ; divers fleurons de

cuivre, en bandes et en molettes ayant servi à décorer peut-être une boîte de bois contenant les reliques et dont il reste des morceaux dans la boîte de cuivre.

Une seconde plaque de marbre blanc a été trouvée en continuant les fouilles. Elle contient l'inscription suivante, en grandes capitales de 7 centimètres de haut :

SANCTUS MARCELLUZ
MARTIR XPI

L'aspect des lettres de cette inscription ne rappelle pas les inscriptions romanes. Elle doit avoir été placée avec les reliques désignées plus haut lors de la réfection de la chapelle.

UNE curieuse découverte vient d'avoir lieu à Poitiers, place Saint-Didier. M. Blay, en faisant une fouille dans son immeuble, trouva dans une cave : 1° la statue décapitée d'un évêque (peut-être saint Didier), revêtu de la chape avec agrafe, de travail soigné et polychromé, datant sans doute du XIVe siècle ; 2° une quantité considérable d'ossements humains. Cette cave, véritable charnier, paraît postérieure au XIIIe siècle ; c'était vraisemblablement une crypte *absidale* de l'église Saint-Didier, comblée jusqu'à une hauteur de 2 mètres par les ossements du cimetière voisin, à l'époque où on la convertit en place publique.

NOUS lisons dans *Le Glaneur littéraire*, sous la signature de M. J. Malézieux, architecte, le récit incroyable qui suit :

« L'an dernier, on découvrait dans une chapelle « de la curieuse église de Pleine-Selve, des fres- « ques du XIVe siècle, d'une facture saisissante « dans leur simplicité primitive.

« Les quatre panneaux, à peine dégradés, re- « trouvés sous le badigeon, étaient plus qu'une « œuvre d'art et qu'un document archéologique.

« Ils représentaient, avec une concision remar- « quable, une page d'histoire de notre région. « Ces précieux vestiges étaient la relation du « martyre de sainte Yoleine, patronne de Pleine- « Selve.

« Hélas ! ces documents à peine mis à jour, « ont été grattés, supprimés, pour faire place à « un jointoiement des moellons dont se compose « le parement qui les recevait.

« On se demande par quelle aberration du sens « artistique, par quelle ignorance de la science « historique, un tel document a pu disparaître « sur les ordres d'un iconoclaste quelconque !

« Toujours est-il que ces pages précieuses « comme des palimpsestes ou des incunables, ont « disparu très peu de temps après avoir revu le « jour. Nous demandons à qui faire remonter la « responsabilité de cet outrage au bon sens, à « l'art et à l'histoire. »

Nouvelles en Belgique.

UN mouvement intense se produit dans toute la Belgique, non seulement en faveur de l'embellissement bien compris des vieilles villes du pays, mais encore de la conservation de ses monuments séculaires et d'un retour intelligent aux traditions nationales.

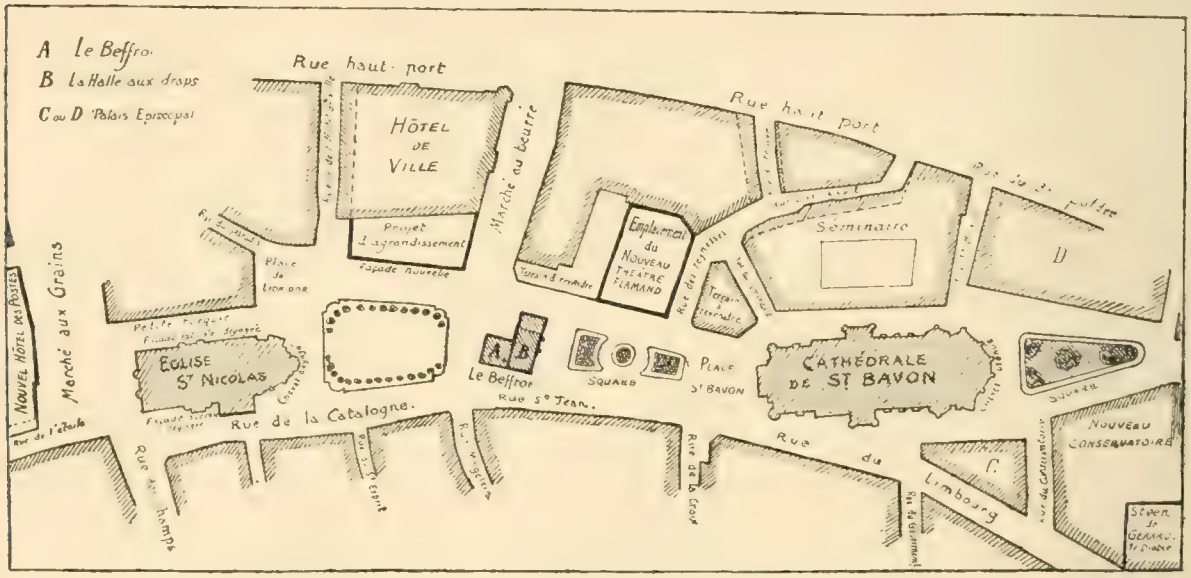
Projet ancien du dégagement de la Keure de Gand

M. le ministre des chemins de fer a bien compris son temps et est entré avec à-propos dans ce mouvement, quand il a eu l'heureuse pensée de faire construire dans le style local traditionnel l'hôtel des postes qu'il est appelé à ériger dans

chacune des villes de province. Il a fait le premier pas dans cette voie et posé un excellent précédent, en faisant construire le bureau central des postes de Bruges dans le beau style de l'architecture brugeoise en briques. De même l'hôtel des postes de Liége fera revivre cet art local dont le palais des princes-évêques fut un splendide produit, encore si intéressant malgré d'outrageuses restaurations. A Courtrai, à Tournai, à Gand, des bâtiments destinés aux mêmes services administratifs ont été commandés à des architectes fidèles aux traditions locales.

A Gand, tout particulièrement, on se met à oublier les divergences politiques et l'on s'unit dans une action commune au profit de l'art flamand. Depuis un certain temps, l'élite de la ville natale de Charles-Quint, s'unit sur un même champ d'action pour se livrer à l'étude de l'art et en particulier de l'art des Flandres. Nous ne saurions assez applaudir à cette excellente disposition, qui démontre, comme l'a dit très judicieusement l'auteur de l'*Esthétique des villes* (1), « qu'en dehors du terrain où nous devons nécessairement nous trouver en lutte, il existe des oasis heureuses, du domaine des arts comme du domaine des sciences, où les citoyens de tous les partis peuvent s'entendre ».

L'avènement de M. E. Braun comme bourgmestre de Gand permet de fonder les meilleures espérances. L'embellissement de la cité des Van Artevelde, par la restauration de ses anciens monuments et la transformation de certains quartiers, fait l'objet de ses actives préoccupations.



Embellissement de la ville de Gand. — Projet de MM. Van Assche, Vanderhaegen et Braun. — Plan terrier.

Déjà depuis des années, nous avons fait connaître (1) un projet conçu par MM. Van Assche et Vanderhaegen et étudié naguère dans ses détails par les écoles de Saint-Luc.

Nous en avons, jadis, imprimé le schéma, que nous nous plaisons à reproduire, aujourd'hui que ce rêve, considéré alors comme utopique, semble sur le point de devenir réalité, à telle enseigne, que chacun aujourd'hui en réclame la paternité. Ce projet consiste, on se le rappellera, à réunir dans une vaste esplanade un groupe unique au monde de monuments anciens, hôtel-de-ville, cathédrale, manoir de Gérard le Diable, beffroi, halle aux draps, église Saint-Nicolas ; de nouveaux édifices du style flamand, le théâtre flamand, le nouvel évêché, le nouvel hôtel des postes, s'harmonisant par leur style avec leurs aînés, compléteraient ce prestigieux ensemble. Ce projet a un nom, on l'appelle le projet de la *cuve de Gand*. Il a été repris par M. le bourgmestre Braun, et il a reçu de lui des développements nouveaux.

Monsieur le ministre des finances, visitant dernièrement les emplacements destinés à recevoir le nouvel hôtel des postes et le théâtre flamand, proposa à M. le bourgmestre Braun, au cours de ses pérégrinations, le dégagement complet de l'intéressante église de Saint-Nicolas, vrai bijou de l'architecture ogivale primaire en Belgique, et dont on a masqué les gracieuses façades

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1864, p. 242.

1. M. Ch. Buls (V. *Revue de l'Art chrétien*, 1894, p. 166).

par d'ignobles et malsaines constructions privées. Table rase sera faite du pâté de maisons situé entre la cathédrale et le beffroi d'une part, et entre le beffroi et la susdite église d'autre part. Ce quartier, converti en square, muni d'une fontaine monumentale, donnera au cœur de Gand un aspect unique, qui permettra d'embrasser d'un seul coup d'œil ses quatre plus importants édifices publics émergeant d'un parterre de verdure et « brodant sur l'horizon la grâce de leurs pignons ». Le théâtre flamand doit incessamment être érigé en bordure d'un système futur. Un artiste connu de nos lecteurs, M. Heins, a été chargé d'exécuter une aquarelle représentant la

Projet actuel. — Vue à vol d'oiseau, d'après l'esquisse de M. Heins.

modification préconisée par M. Braun et M. le ministre de Smet. Si jamais les ressources financières permettaient de dégager également le chœur de la cathédrale, la vue du centre de la ville offrirait un panorama incomparable.

A la veille du Congrès de Gand, on fait diligence pour pousser les travaux en même temps que les fouilles au château des Comtes de la vieille cité flamande. La restauration du mur d'enceinte vers la rue de la Monnaie, et la restitution de ses jolies tourelles, à cheval sur un contrefort et deux trompes, percées de si curieux créneaux, sera terminée pour le jour prochain où Gand possédera dans ses murs une armée d'archéologues ; incessamment on percera, en démolissant la dernière maison accolée à l'enceinte, l'ouverture qui doit assurer enfin à l'antique citadelle l'isolement complet.

En même temps on poursuit des fouilles sous le donjon du *'s Gravensteen*, dans l'espoir de mettre du neuf sous les yeux des savants visiteurs.

Déjà, comme le rappelle un journal local, on s'était rendu compte, qu'il y avait en cet endroit une superposition de deux constructions datant d'époques différentes, mais ce n'est que ces derniers jours, que toutes les parties essentielles de la construction inférieure sont devenues apparentes.

Le comte Philippe d'Alsace, qui construisit en 1180 la porte d'entrée, l'enceinte et le donjon, trouva une construction préexistante désignée comme étant la maison du comte, « *lapidea domus et turris* », par le chroniqueur Gualbert, dans son histoire du meurtre de Charles le Bon.

Cette maison, qui fut assiégée en 1128 par les partisans de Thierry d'Alsace, était comprise, ainsi qu'une église dédiée à Ste Pharaïlde, dans une enceinte fortifiée. Celle-ci est mentionnée dans une chronique du XIe siècle, qui relate l'entrée des moines de l'abbaye de Lobbes dans ce « *castrum* ».

C'est cette maison du comte, ce *Steen*, dont une partie vient d'être retrouvée dans le sous-sol du donjon apparent. Ce dernier est assis sur la construction primitive, qui lui a servi de base ; ce qui explique, d'abord, la forme anormale du donjon du XIIe siècle, dont le plan est rectangulaire au lieu d'être carré ou circulaire ; ensuite, le nom de *'s Gravensteen* que le monument a gardé pendant le cours du moyen âge, alors qu'il était devenu un véritable château féodal.

Comme nous l'avons déjà dit, les maçonneries de la base du donjon remontent apparemment au millénaire. Cette partie primitive se compose d'un rez-de-chaussée (donnant le niveau du terrain primitif) dont les murs sont percés de meurtrières. L'appareil en maçonnerie affecte la forme bien connue de l'*opus spicatum*. Trois portes et un escalier remontant à la première construction, viennent d'être mis au jour. L'escalier forme une volée droite assise sur un berceau rampant ; il est compris dans l'épaisseur du mur formant l'un des petits côtés du donjon ; il rachète les niveaux, désormais bien établis, du rez-de-chaus-

sée et du premier étage. On a découvert la porte de l'étage, à l'arrivée, et deux petites, l'une intérieure, l'autre extérieure, au départ. Ces dernières portes, du moins celle qui est entièrement dégagée, offrent un plein-cintre appareillé d'une manière étrange, trahissant un art du maçon encore dans les langes. Les claveaux n'étant pas cunéiformes, on n'a pas cherché à rendre les joints normaux en les élargissant vers l'extrados à l'aide de mortier; les joints suivent des directions parallèles à partir d'une naissance oblique ; les claveaux viennent en saillie l'un sur l'autre à l'intrados et laissent, à la clef, un espace vide rempli par une pierre triangulaire. Cette curieuse disposition toute naïve se retrouve dans les arcades de la nef centrale, tout récemment mises au jour, de la collégiale de Soignies.

Un plancher en bois séparait les deux étages, porté par des poutres d'environ 25 cent. d'épaisseur et espacées d'à peu près 1m 30 d'arc en arc. Des trous béants marquent leur enclave immédiatement au-dessus de la dalle qui amortissait le vide des meurtrières. Étant donné leur portée, il est évident qu'elles ont dû être soulagées au milieu par un mur de refend ou plutôt par des supports isolés.

Le premier étage, bâti dans le même appareil, a également une rangée de meurtrières et un âtre à niche arrondie.

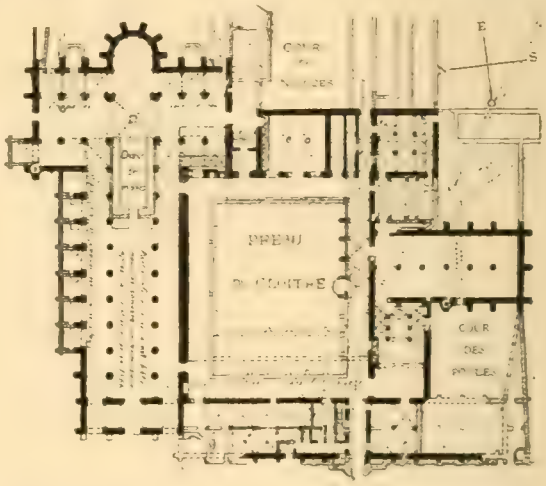
L'*opus spicatum* continue au-dessus de cet étage et indique, à l'endroit où il cesse, la ligne de suture des deux constructions.

La construction ancienne fut enfouie extérieurement sous la motte artificielle élevée par Philippe d'Alsace. A l'intérieur, on fit vers 1200, des deux étages inférieurs, un souterrain voûté, dont le sol s'élève au-dessus de l'aire ancienne (qui devait être humide en temps d'hiver ou par les fortes crues). Les voûtes se rapportent au système tournaisien de berceaux posant sur des arcs surbaissés, portés à leur tour par des colonnes, système que nous avons fait connaître en détail au Congrès de Tournai en 1895 (1).

L'élan réparateur qui se manifeste en Belgique et surtout à Gand, a son écho dans la province. Parmi les ouvrages de ce genre auxquels on s'applique, il faut surtout citer les travaux de preservation qui se poursuivent à l'abbaye de Villers et ceux qui vont être entrepris à l'abbaye d'Aulne.

Mieux vaut tard que jamais. Les ruines de Villers sont sauvées, du moins ce qu'il en reste. Elles tombaient pierre par pierre depuis la Révolution. Chaque année s'effondrait un pan de mur, fléchissait un cintre d'arc, s'abattait un fragment de voûte ; et les arbres qui avaient pris racine au sommet des hautes murailles fouillaient de leurs racines la masse de maçonnerie, et la pluie s'infiltrait dans les joints découverts, et la gelée délitait les grandes pierres schisteuses. Les ruines grandioses tombaient en déliquescence, et leurs débris couvraient leurs substructions.

M. le ministre de Burlet n'eut de repos, qu'il n'eût fait l'acquisition de l'antique abbaye au nom de l'État, en dépit d'opiniâtres propriétaires, et depuis deux ans, une équipe d'ouvriers, peu nombreux il est vrai, mais constamment occupés, gagne sans cesse du terrain sur les ravages du temps ; les travaux sont dirigés par M. l'architecte Licot, qui avait dès sa jeunesse voué à Villers un véritable culte d'archéologue ; il a pour assistant sur place, M. Dewit, un intelligent praticien.



Plan de l'abbatiale de Villers, d'après M. l'abbé G. Boulmont.

Les amas de débris qui s'étaient entassés entre les murs branlants et que les touristes escaladaient comme des rochers sauvages, ont été déblayés ; ils ont livré çà et là une belle tombe à effigie gravée, une clef de voûte, une moulure révélatrice ; le reste a été employé aux réfections. Les chemins sont devenus praticables dans ces pittoresques dédales ; les sols primitifs ont été atteints et les niveaux retrouvés. Des lignes de repaire, des traces de choses disparues, des vestiges précieux se sont retrouvés dans ces masses informes, que recouvraient les remblais ou que voilaient les verdures grimpantes : ici l'amorce d'un mur, là, l'arrachement d'un contrefort ou des vestiges de voûtes ou de cintres d'arcs. Des mysteres se sont éclaircis, d'intéressants problèmes ont été résolus.

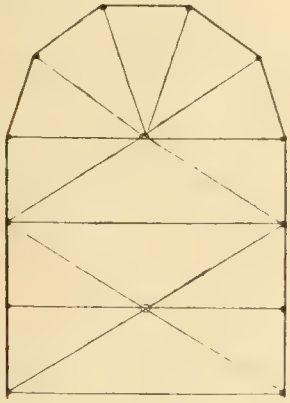
Dès l'entrée nous voici dans l'infirmerie, dont

1. V. *Annales du Congrès archéologique de Tournai de 1895.*

l'on a restauré les neuf belles fenêtres en tiers-point du XIIIe siècle ; dans leurs étroits trumeaux sont percées des armoires, puis au fond se dessine nettement la trace de la hotte de la vaste cheminée, et comme dans les débris l'on a retrouvé l'un des montants, on pourra la reconstituer. On a mis au jour le carrelage, formé de petits carreaux en terre cuite vernissée jaune et noire, de 5 centimètres de côté. Le sol de l'âtre est formé d'une intéressante imbrication, faite à l'aide de lames d'ardoise habilement mises en œuvre. Nous retrouverons un spécimen plus joli de cette espèce d'*opus alexandrinum*, dans les substructions importantes qu'on a depuis peu mises au jour à l'Ouest du cloître, au milieu de ce grand espace qu'on a appelé la *grande cour de travail*.

Le chœur de la grandiose et austère église abbatiale, rempli d'une forêt de bois d'échafaudage, est l'objet d'une sérieuse restauration. On renouvelle l'encadrement de pierres blanches des fenêtres, que le temps avait rongé ; on renourrit les maçonneries affamées par le temps, et l'on rétablit les corniches avec leurs modillons. De larges dalles recouvrant toute l'épaisseur des murs, les garantiront pour longtemps contre les attaques de l'humidité. Là où les murs n'ont rien conservé de leur beau couronnement, l'on se contente de les couvrir d'une bonne chape de mortier de ciment, protégée par un gazonnement.

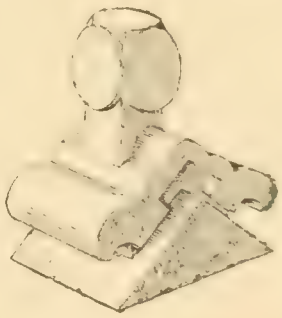
Comme le chœur, les nefs ont, depuis un demi-siècle, successivement laissé tomber leurs majestueuses voûtes. Une clef qui reste là comme un



précieux témoin, nous montre, par la disposition de ses amorces, que les voûtes hautes offraient cette curieuse disposition inventée dans le Nord de la France, et comportant de grandes travées carrées avec doubles formerets et doubleaux de recoupement. A noter aussi le tracé des voûtes du chevet ; elles forment un plan en demi-décagone; les nervures, convergeant vers la clef qui en occupe le centre, s'appuient sur un arc doubleau qui correspond au diamètre. En prolongeant le premier rayon, jusqu'au mur droit latéral, on a déterminé la position du doubleau suivant.

Le grand réfectoire des moines est la partie la mieux conservée. Il y manque, outre la toiture, les belles voûtes avec leur épine de colonnes, mais tout cela est aisé à rétablir, et nous espérons qu'on n'hésitera pas à opérer cette superbe restitution. Voilà un des rares cas, où les partisans des deux devises parfois adverses : *restauration* et *conservation*, peuvent se mettre d'accord. Ici l'on peut sans rien altérer de ce qui reste, opérer une véritable résurrection d'une des plus belles salles que les anciens aient jamais érigées. Qu'on ne recule pas devant la crainte de voir une toiture neuve déshonorer les ruines. Si le ciel avait permis que le réfectoire nous fût transmis intact, aurait-on déploré cette bonne fortune, et regretté cette exception, cette discordance au milieu de la désolation générale du monastère en ruines ?

Notons encore une particularité assez curieuse : au pied du chevet du transept méridional, M. Dewit m'a fait remarquer la curieuse antéfixe tombée du sommet du pignon. Cette pierre offre trois parties, une masse triangulaire formant



Antéfixe.

assise terminale, une sorte de tige à nœud sur laquelle était greffée une croix, et une partie intermédiaire, sorte de fleuron tréflé. Entre elle et la partie faisant corps avec le mur et terminée selon les pentes des rampants, sont ménagées, sur les deux faces, des rainures, qui évidemment, ont fait office de solins. A l'examen de ces pierres, il est manifeste, que le voligeage et l'ardoisage de la couverture couvraient les rampants et faisaient saillie sur le front des pignons. Du côté interne on voit dans le creux du solin non seulement la trace de la couverture, mais aussi celle des tuiles faîtières.

Çà et là, les vieux amis de ruines regretteront la disparition de parties, qu'on ne pouvait sauver, dont la perte était irrémédiable. Ailleurs, on

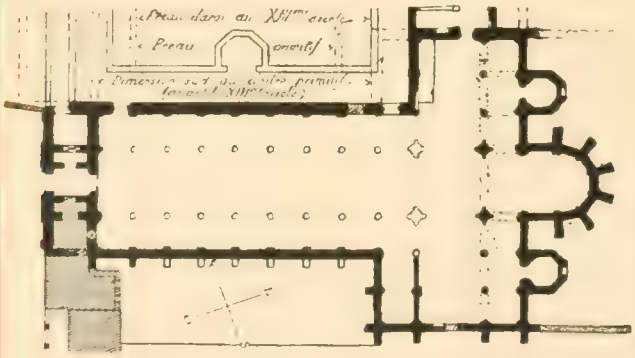
est surpris agréablement de tout nouveaux aspects, là notamment, où l'on a fait disparaître des maçonneries récentes, qui, coupant en deux quelque pièce ancienne, en avaient défiguré l'aspect, comme c'est le cas pour le *scriptorium*, belle salle de neuf travées de voûtes portée sur quatre colonnes. On peut à présent se rendre compte de la remarquable ordonnance de la cuisine, dont la hotte énorme posait sur six piliers forts comme des colonnes d'église. De larges degrés descendaient à l'encuvement où s'ouvrait le foyer, tandis que la chaudière colossale où cuisait la bouillie des moines végétariens, se manœuvrait horizontalement au niveau du sol général.

Un travail important s'exécute à la brasserie. Les colonnes qui soutenaient sa belle voûte étaient, en quelque sorte, tombées en déliquescence. Il a fallu les renouveler en sous-œuvre. Un cadre puissant, formé de bouts de poutre solidement boulonnés, étreignit les sommiers quadrangulaires des voûtes en épousant leur forme conique. Des chevalets établis aux quatre angles soutinrent les retombées au-dessus du vide, tandis qu'on refit à neuf tous les piliers monocylindriques.

Au milieu de la grand'nef de l'église, s'ouvre la large cavité de la crypte actuellement à ciel ouvert, au fond de laquelle s'alignent en deux rangées et en deux étages les 64 caveaux des moines.

Les deux tours de façade laissent maintenant voir les vestiges de leurs trois belles portes romanes. Espérons qu'on réunira ces deux tours, en refermant la baie énorme qui s'ouvrait au centre de la façade d'une manière si majestueuse.

La Belgique possède à Aulne, sur les rives verdoyantes et accidentées de la Sambre, des ruines rivales de celles de Villers. Moins importantes et moins majestueuses en elles-mêmes, elles ont un autre charme à cause de la beauté

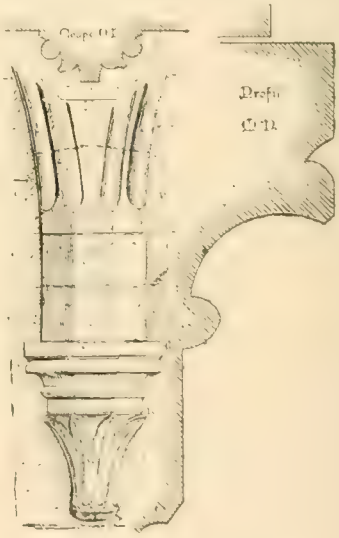


Plan de l'abbatiale d'Aulne, d'après M. Boulmont.

rare du site où elles se dressent. Il est vrai qu'elles sont déparées par la contiguité des bâtiments peu pittoresques de l'hospice installé dans le quartier abbatial, de la méchante église moderne, qui dresse sa nef banale et sa tour disgracieuse à côté des murs antiques, et surtout d'une vilaine construction érigée cette année même contre l'église ancienne. Il ne reste guère de l'abbaye cister-

Porte au pied de la basse nef septentrionale.

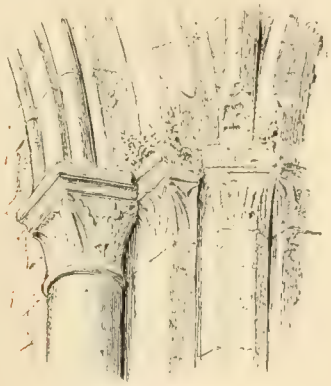
cienne que les ruines majestueuses de l'église. La nef s'est effondrée entièrement, enfouissant le sol sous une couche de matériaux de deux à trois mètres d'épaisseur. Plusieurs fois en ce siècle et cette année-ci encore, les murs du monastère



Retombée de voûte dans le cloître.

ont servi de carrière ; en ce moment on achève d'ajouter une aile nouvelle à l'hospice, et pour extraire les pierres de taille nécessaires on a pratiqué dans ce sol rapporté une excavation qui a mis au jour les bases d'une simplicité presque brutale, des grosses colonnes qui séparaient la grand'nef de ses collatéraux. Ces parties datent

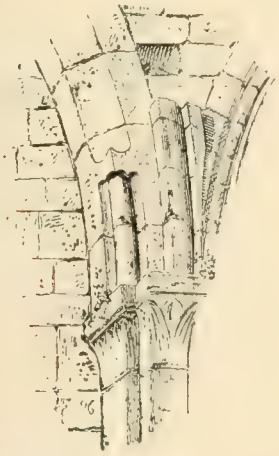
de la transition romano-gothique, comme on peut le voir à la gracieuse porte, qui est au pied de la nef septentrionale, et qui montre encore son arc trilobé et les embrasures mutilées de sa baie ; au haut du même collatéral s'ouvre une



Retombée des grandes arcades contre la façade occidentale.

porte à voussures multiples, du plus beau style romano-gothique.

Le chœur a été construit et la partie orientale du transept, remaniée au XVe siècle. Le chœur reste solide et pourra maintenir longtemps encore les belles lignes montantes de sa svelte architec-



Curieux amortissement d'un chanfrein.

ture ; il est percé de hautes et étroites lumières, qui ont perdu en grande partie leurs fenestrages flamboyants, mais gardent encore quelques-unes de leurs barlottières. Malheureusement les contreforts tournés vers le Sud se sont crevassés et menacent de s'écrouler. Le grand pignon aveugle qui sépare le transept de la salle capitulaire s'est fièrement maintenu. Il faut ajouter, hélas ! que tout récemment on a jeté bas la façade occidentale de l'église primitive.

L. Cloquet.

Façade occidentale, récemment démolie, de l'église d'Aulne

AU cimetière de Laeken, M. A. Van Assche termine la restauration du chœur de l'ancienne église, laissé seul debout à l'extrémité de la nécropole : restauration fort intelligente, qui fait apparaître l'édifice dans toute la beauté de son style gothique, gardant, par certains détails, un souvenir du roman.

A l'intérieur on répare et on reconstitue les voûtes avec leurs clefs et leurs nervures. Quand cette tâche sera finie, le cimetière de Laeken possédera une chapelle ogivale, savamment reconstruite, de l'aspect architectural le plus intéressant.

ON vient de commencer les travaux de restauration de l'antique collégiale de Binche. Le chœur et la chapelle du Saint-Sacrement seront d'abord restaurés. Une porte de communication sera ouverte entre la sacristie et la chapelle Saint-Ursmer. Le maître-autel sera placé en face du chœur. On procédera ensuite au déplâtrage des murailles, ce qui amènera vraisemblablement d'intéressantes découvertes.

On constate déjà que jadis le chœur n'était pas séparé de la chapelle du Saint-Sacrement, par un mur, mais par une double travée gothique reposant sur une colonne. Cette travée sera rétablie

dans son état primitif. La voûte, en briques, sera ensuite abattue et laissera apercevoir la magnifique voûte en bardeaux, s'élevant à plus de six mètres au-dessus de la voûte actuelle. Le chœur et la chapelle du Saint-Sacrement ainsi restaurés, seront des bijoux d'architecture gothique.

C'est M. l'architecte Langerock, de Louvain, qui est chargé de cette restauration, évaluée approximativement à 50,000 francs.

UNE restauration plus intéressante encore est en voie d'exécution à la collégiale de Nivelles ; la place nous manque pour en parler aujourd'hui.

L'ÉGLISE Notre-Dame, à Diest, qui est rangée dans la catégorie des monuments du pays, va être entièrement restaurée ; la dépense est évaluée à 24,000 francs et sera couverte en partie par un don de 6,000 francs fait par le curé, le restant devant être payé par la ville, la province et l'État.

LA Société française d'Archéologie vient de décerner à notre collaborateur M. Louis de Farcy, une grande médaille de vermeil pour son ouvrage intitulé : *La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours* (1), dans sa séance du 10 juin dernier tenue à Brest.

Nécrologie.

M. Du Coudray la Blanchère.

L'ARCHÉOLOGIE vient de faire une perte sensible dans la personne de M. Du Coudray la Blanchère, qui a organisé en Tunisie, les Musées où il a su réunir toutes les antiquités du Nord de l'Afrique.

A peine âgé de quarante-trois ans, il avait acquis dans la science une situation très remarquée et su mettre au service de la France l'érudition sûre qu'il avait puisée à l'École de Rome, dont il avait été un des plus brillants élèves.

M. Louis Courajod.

C'EST avec le plus vif regret, que nous avons appris la mort, arrivée le 26 juin, de M. Louis Courajod, un des maîtres de l'archéologie française, conservateur des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre. M. Louis Courajod s'était adonné à l'étude de la sculpture française avec un enthousiasme dont ont pu juger nos lecteurs, à qui nous avons plusieurs fois rendu compte des belles leçons d'architecture de l'éminent professeur. Doué d'un caractère ardent, il s'est passionné pour des thèses fort nouvelles et quasi-révolutionnaires, qui lui ont suscité d'ardents contradicteurs ; il luttait pour ses idées avec l'énergie généreuse d'une foi robuste. Adversaire convaincu de la Renaissance italienne dans son influence sur l'art français, il a jeté des lumières nouvelles sur les origines de la Renaissance en France et sur les principes féconds de l'art médiéval. On lui doit en grande partie l'organisation du Musée de sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Louvre.

M. Courajod avait été d'abord attaché au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale, puis était entré au Musée du Louvre. Il fut nommé conservateur des sculptures, lorsque M. Saglio, conservateur des sculptures et des objets d'art, devint directeur du Musée de Cluny, à la mort de M. A. Darcel.

Nous citerons parmi ses travaux une publication sur *Albert Lenoir, son journal et le Musée des monuments français* (Paris, Champion, 1878-1887, 3 vol. in-8°); *Le Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du Roi* (Paris, 1873, 2 vol. in-8°); *Les sépultures des Plantagenets à Fontevrault* (Paris, 1867); *Le Monasticon gallicanum* (étude iconographique sur la topographie ecclésiastique de la France, Paris, 1860); *Le trésor dans la cathédrale d'Auxerre en 1567* (Paris, 1867); *Un bas-relief de Mino da Fiesole au Musée du Louvre* (Paris, 1876); *Le retable de l'église de Mareuil-en-Brie* (Paris, 1878); *Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza* (Paris, 1879); *Jean Warin, ses œuvres de sculpture*, etc. (Paris, 1881); *L'école royale des élèves protégés* (Paris, 1874); *Une statue de Louis XV exécutée par J.-B. Lemoine pour la ville de Rouen* (Paris, 1875); *Le pavage de l'église d'Orbais* (Paris, 1876); *Quelques sculptures vincentines, à propos du bas-relief du Musée du Louvre* (Paris, 1882); *Sculptures de la collection du cardinal de Richelieu* (Paris, 1882); *La statue de Robert Malatesta autrefois à Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre* (Paris, 1883); *Le buste de Jean d'Alesso au Musée du Louvre* (Paris, 1883); *La polychromie dans la statuaire du moyen âge ; Cours d'histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance, à l'École du Louvre ; Les origines de la Renaissance* (Paris, 1888); *La sculpture française avant la Renaissance* (Paris, 1891); *Les origines de l'Art gothique* (Paris, 1892).

L. C.

1. On trouve cet ouvrage chez M. Josselin-Belhomme, place de la République, 14, à Angers.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

39me Année. — 4e Série.

Tome VII (XLVe de la collection).

5me livr. — Septembre 1896.

Les tombeaux des papes en Allemagne et en France.

I.

L'ÉTUDE des tombeaux des papes intéresse à la fois l'histoire de l'art, que ces monuments ont enrichie de tant de chefs-d'œuvre; l'archéologie, à laquelle ils fournissent en abondance des informations sur les attributs et sur le costume pontifical aux différentes époques; enfin l'iconographie, qui y trouve la série la plus riche et la plus digne de foi des effigies des souverains-pontifes depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.

De ces différents points de vue, il n'en est pas un seul qui ait fixé l'attention du savant historien de la Rome médiévale, Ferdinand Gregorovius. Son ouvrage, plusieurs fois réédité et traduit dans plusieurs langues, n'est qu'un long pamphlet contre la papauté et les papes (1).

D'autre part, les travaux les plus sérieux que nous possédions sur la matière, les dissertations de Ciacconio (1) et celles des Bollandistes (2), remontent à une époque où la critique archéologique n'était pas encore fort développée et, moins encore, l'art de reproduire fidèlement les œuvres du passé.

Ces considérations m'ont engagé depuis de longues années à réunir des matériaux en vue d'une monographie, dont l'utilité n'échappera à personne. J'en livre aujourd'hui un premier extrait aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.*

II.

DEUX papes ont trouvé leur sépulture en Allemagne, Benoit V et Clément II.

Le premier, Romain de naissance, surnommé «grammaticus», à cause de ses connaissances en matière de grammaire, élu

1. Une réfutation de cet ouvrage a été entreprise par le P. Balan : *Le Tombe dei Papi vendicate dalla storia.* Modène, 1879.

1. *Vitæ et res gestæ Pontifi[illegible]*, [illegible] 1677.

2. *Acta sanctorum [illegible]* Réimpression de 1888.

Num 5

Alphabetum hoc desumtum est ex Wolfgangi Fuggeri Formularia Variarum Scripturarum, edita Norimbergæ A 1553 in quarto

Le tombeau du pape Benoit V (autrefois à la cathédrale de Hambourg). Fac-simile de la gravure publiée par Lambecius.

pape en 964, ne régna que deux mois et deux jours. Fait prisonnier par l'empereur Othon le Grand, il fut relégué à Hambourg, où il finit ses jours et où il fut enterré. Ses ossements ne tardèrent pas cependant à être ramenés dans sa ville natale. Cette mission pieuse fut confiée par l'empereur Othon III à Razo, nommé en 988 à l'archevêché de Brême. On ignore dans quelle église de Rome ils furent déposés [1].

Rien de plus obscur que l'histoire du cénotaphe destiné à perpétuer, à l'ancienne cathédrale de Hambourg, la mémoire du souverain-pontife dont ce sanctuaire avait abrité un instant la dépouille mortelle [1]. Si je suis en mesure de donner sur les vicissitudes du monument, sinon sur son origine, des détails plus complets que mes prédécesseurs, je le dois à l'obligeance de deux érudits allemands, M. le Dr. Græwe, de Hambourg, et M. le Dr. Zimmern, de Spire : qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de ma gratitude.

Érigea-t-on le cénotaphe immédiatement après la translation des cendres de Benoît V [2] ? C'est possible. En tout cas, le monument en terre cuite vernissée dont l'image

Le tombeau du pape Clément II (cathédrale de Hambourg).

nous a été conservée par les Bollandistes, par Lambecius et d'autres, date d'une époque bien postérieure, comme je le montrerai dans un instant. Peut-être a-t-il remplacé la dalle primitive (en bronze ?), usée (ce ne sont là qu'hypothèses) par les pas des fidèles. Peut-être aussi est-ce seulement à une époque relativement récente que la ville de Hambourg a éprouvé le besoin de se réclamer du souvenir du pape auquel elle avait jadis offert l'hospitalité ?

1. « A Romanis, ut præscriptum est, Ottoni magno imperatori traditus, ultra Alpes in Saxonia longe, in Bremensi archiepiscopatu, vitam finivit exilio. Cujus ossa jussu III Ottonis Romam reportata venerabiliter sepulta sunt. » (*Le Liber pontificalis*, éd. Duchesne, t. II, p. 251.) Cf. *Propylæum*, p. 165-166.

1. Voy. notamment les *Beitrage zur aelteren Kunstgeschichte Hamburgs*, de Lappenberg (Hambourg, 1[illegible]4, p. 48 et suiv.) — Stœter *Die ehemalige St-Marien-Kirche oder der Dom zu Hamburg in Bildern*; Hambourg, 1[illegible], n'a consacré au cénotaphe que quelques lignes fort vagues (p. 101, 150). — Parmi les ouvrages anciens, il faut citer le *Monitum Hamburgense-Benedictum, seu de inscriptione et tumulo Benedicti V pontificis romani*, de Sperling (1673), réimprimé par Staphorst : *Historia Ecclesiæ Hamburgensis diplomatica*. (t. I, p. 335-357.)

2. Le *Nécrologe* de la cathédrale de Hambourg, dans une note qui remonte au XIIIe siècle, rapporte que l'on célébrait, le 3 juillet, l'anniversaire du pape Benoît, enterré dans ce sanctuaire, et dont les ossements étaient exposés ce jour au milieu du chœur. Voy. Langebek, *Scriptores rerum danicarum*, t. V, p. 402.

Ce que nous savons pertinemment par les actes d'un procès soutenu devant la cour d'Avignon, en 1340, c'est que, dès cette époque, on voyait à la cathédrale le tombeau de Benoît V, qui y avait été et y était encore enterré : « *fuit et est sepultus* ».

Ce tombeau, il n'est pas possible d'en douter, est identique à celui qui nous est connu par la gravure et sur lequel roule toute notre dissertation. A un siècle et demi de là, le chroniqueur Albert Crantz (✠ 1517) mentionne également le tombeau dans un passage des plus caractéristiques : « in pace quievit, quod et annales et cælatura sepulchri testantur extantis ».

Il est vrai qu'un érudit du XVIIe siècle, le Dr Othon Sperling (1665), émit l'avis que le monument ne remontait qu'à l'année 1540 environ, et qu'il avait pris la place d'un autre plus ancien. Mais quelle vraisemblance, qu'immédiatement après la Réforme, le chapitre hambourgeois ait songé à faire refaire le mausolée d'un des représentants de cette Église romaine avec laquelle il venait de rompre !

Essayons, en nous aidant des gravures

La Mort du pape Clément II. (Tombeau de Clément II à la cathédrale de Hambourg.)

et des descriptions anciennes, de reconstituer le cénotaphe de Benoît V (1).

Ce monument, long de sept pieds et demi, large de trois, haut d'un pied, s'élevait près de l'autel du chœur, où on le voyait encore en 1782 (1). Il se composait de briques vernissées vertes, ornées de reliefs blancs. Dans le haut, la figure du pape, portant une courte barbe, revêtu des ornements pontificaux, et levant deux doigts pour bénir. Sur sa tête, une mitre (non une

1. La description donnée par les Bollandistes est des plus précises et il y a intérêt à la reproduire ici :

« Asaroti seu levigati operis tumulus, paulo plus quam pedem unum communi extans pavimento, neque multo latior quam pedes tres, septem vero cum dimidio longus ; in cujus superficie spectatur effigies Episcopi, in actu benedicentis baculoque pastorali prementis caput draconis sub pedibus strati ; in limbo subtus currente, ad caput quidem pedesque visuntur a Benedicto prædicti tumultus bellici, ex uno vero latere mysteria Annuntiati, Prædicantis, Crucifixi et judicantis Christi ; ex altero ejus duodecim Apostoli. Constat universum lateribus coctis, ea materia inducta nitentibus quam Tacitus, libro de Moribus Germanorum, Glesum ab iis vocari ait. Unde hodie *Gleyse steenen, Gleyse potten, Gleyse schotels*, dicuntur, qualibus laterculis nobis et parietes et pavimenta ut splendeant obducere moris est. Figuris color albus, fundo viridis : duodecim autem ejusmodi lateres totam cœnotaphi superficiem componunt. Epitaphium, charactere vetusto, sed optime distincteque spectabili totius asaroti limbum circumiens, hoc legitur : Benedictus .. » (*Propylæum*, p. 1[illegible]).

1. Meyer, *Blick auf die Domkirche in Hamburg*, p. 61-63. Hambourg, 1804.

tiare); dans une de ses mains, une crosse [1]; à ses pieds un dragon. Sur les côtés du cénotaphe, les douze apôtres, puis l'*Annonciation*, le *Couronnement de la Vierge*, la *Crucifixion*, les *Symboles des Évangélistes*. Aux deux extrémités, des chevaliers combattant. Une inscription complétait cet ensemble quelque peu étrange : elle était ainsi conçue : « Benedictus Papa, qui de sede apostolica per violentiam amotus, et post, cum revocaretur, obiit Hamburgi anno Domini DCCCXLI [2] quinto nonas julii et hic sepultus est. »

Autant que l'on peut en juger par la gravure de Lambecius [1] et par celle des Bollandistes, le cénotaphe de Hambourg remonte à la fin du XIIIe siècle. C'est en faveur de cette époque que plaident le style des figures, non moins que celui des ornements, avec un je ne sais quoi de tranchant dans les physionomies comme dans les draperies.

Il est vrai que l'on a objecté l'emploi de l'émail stannifère, invention qui, d'après Sperling, ne remonterait qu'au XVIe siècle. Mais il n'y a pas lieu de s'arrêter

Le Christ en juge. (Tombeau du pape Clément II.)

à cet argument. Nous savons aujourd'hui que dès le XIIIe siècle cette technique était fort répandue, comme le prouve ce document sur le potier anonyme de Schlestadt : 1283 : « Obiit figulus in Slezistat qui primus in Alsatia vitro vasa fictilia vestiebat [3]. »

Est-il nécessaire de rappeler également que les carrelages émaillés de l'abbaye de Saint-Denis remontent au temps de Suger !

Il est surprenant que l'emploi de la terre cuite, non moins que le choix de la couleur verte n'aient pas amené mes prédécesseurs à rapprocher le cénotaphe hambourgeois d'une longue série de monuments de tout point similaires : je veux parler des poëles en faïence vernissée — allemands ou suisses, — dans lesquels les figures en relief et la

1. Dans la gravure de Lambecius, la crosse est dentelée, dans celle des Bollandistes, elle est tout unie. En général, quoique d'accord pour les traits essentiels, la gravure de Lambecius est plus exacte que celle des Bollandistes. Seul, le côté gauche est plus net dans la gravure publiée par ces derniers.

2. Lisez : 965.

3. Brongniart, *Traité des Arts ceramiques*, 3e éd., t. II, p. 98. Paris, 1877. — Gérard, *Les Artistes de l'Alsace au moyen âge*, t. I, p. 183. Paris, 1872. — Voy. en outre Cavallucci et Molinier, *Les della Robbia*, p. 49-50.

1. *Origines Hamburgenses* (Hambourg, 1652-1661). Les Bollandistes n'avaient pas encore en main le second volume de cet ouvrage quand ils imprimèrent leur *Propylæum*.

tonalité verte font si souvent leur apparition [1]. Qu'on ne m'objecte pas que ces poëles appartiennent à une époque plus récente : nous savons aujourd'hui qu'ils étaient en usage dès la fin du XIIIe siècle [2]. Ce sont là les vrais pendants du cénotaphe de Hambourg.

Le cénotaphe de Benoît V a partagé, au début de ce siècle, le sort des autres œuvres d'art de la cathédrale de Hambourg. En 1804, le chapitre (protestant) céda le sanctuaire à la municipalité, qui le fit démolir, l'année suivante, comme édifice superflu (sur son emplacement s'élève aujourd'hui le « *Gymnasium Johanneum* »). A cette occasion, une partie des dalles funéraires fut employée comme matériaux de construction, une autre vendue à vil prix [1]. Depuis, toute trace du cénotaphe a disparu.

III.

Le second des papes enterrés en Allemagne, le Saxon Clément II, eut un règne tout aussi agité que Benoît V. Ses débuts cependant avaient été des plus bril-

La Justice et la Tempérance. (Tombeau du pape Clément II.)

lants : le jour même (la Noël de l'an 1046), où il fut couronné, il posa la couronne impériale sur la tête de Henri II et de sa femme Agnès. Mais il ne tarda pas à être chassé de Rome par son compétiteur Benoît IX, et mourut, le 9 octobre 1047 (empoisonné, affirme-t-on), au monastère de Saint-Thomas, dans le diocèse de Pesaro. Son règne n'avait duré que neuf mois et seize jours. Sa dépouille mortelle fut transportée dans son ancien diocèse de Bamberg et ensevelie dans la cathédrale de cette ville [2].

Le tombeau qui orne aujourd'hui la cathédrale de Bamberg est postérieur de plusieurs siècles — on le verra dans un instant — à la mort du pontife [3]. Selon toute vrai-

1. Viollet-le-Duc a constaté que dans les carrelages du XIIe siècle, le noir-vert joue un grand rôle, tandis qu'au XIIIe siècle c'est le rouge qui domine. (*Dictionnaire d'Architecture*, t. II, p. 264.)

2. Lübke, *Kunsthistorische Studien*, p. 273-274. Stuttgard, 1869.

1. Voy., sur ces actes de vandalisme, l'ouvrage de Stœter, p. 45-46.

2. « Ad episcopatum suum Bamberch reportatus tumulatur. » (*Le Liber pontificalis*, éd. Duchesne, t. II, p. 273.)

3. Le tombeau de Clément II n'est pas inédit. Il a été publié d'abord dans l'ouvrage de Hazart, *Triomph der Pausen van Roomen*..... (Anvers, 1678), mais d'une façon fort incorrecte ; ce qui n'a pas empêché les Bollandistes de reproduire ce document si imparfait (*Propylæum*, éd.

semblance, il a remplacé un monument plus ancien. Il a eu, d'ailleurs, lui aussi, sa part de tribulations. Pendant les guerres de religion les protestants brisèrent le couvercle, qui fut refait au XVIIe siècle, ainsi que l'inscription.

Aujourd'hui, le tombeau se dresse au milieu du chœur de la cathédrale. Il se compose d'une sorte de sarcophage en marbre grisâtre sur les côtés des bas-reliefs à fond uni ; aux angles et au centre des deux faces des bases de colonnes (?). Sur la dalle supérieure l'inscription :

R^ms IN CHRO PATER ET DNS D. SVIDERVS A MAYENDORFF SAXO ET EPISCOPVS BAMB. POSTEA SVMMVS PONT. CLEM. II. DICTVS. OBIIT. ROMÆ. I OCT. AN. MXLVII.

Les bas-reliefs qui ornent le tombeau méritent une description minutieuse. Je les étudierai en commençant par celui qui se trouve du côté du chevet.

La Force et la Prudence. (Tombeau du pape Clément II.)

I. Apparition de l'ange au pape moribond. Celui-ci, couché dans son lit, porte une tiare simple, pointue ; l'ange, qui se signale par sa petite tête ronde, tient un rouleau de la main gauche et étend la droite, l'index ouvert.

II. Face latérale de gauche. Un personnage drapé, assis, arrache la gueule d'un lion, qui saute sur ses genoux, tandis qu'une femme, également assise, la poitrine nue, étreint d'une main la gorge d'un dragon. Cette femme a la tête couverte de son manteau ; sur les cheveux, une sorte de ruche, comme en portaient les matrones romaines.

III. Extrémité inférieure. Un personnage âgé, barbu, assis, tient de la gauche un glaive nu et de la droite un bouclier orné d'un agneau pascal. Sa poitrine et ses jambes sont nues ; sur ses épaules est jeté un manteau, retenu au-dessus du cou par une broche. L'expression est grave ; le raccourci très hardi.

IV. Face latérale de droite. — A gauche, la Justice, assise, se montrant de trois quarts et se tournant à gauche ; elle a pour coiffure une sorte de couronne murale, à laquelle se

de 1888, p. 188). Plus tard, Landgraf (*der Dom in Bamberg*, 1836, p. 3), et les PP. Cahier et Martin (*Mélanges*, t. IV, pl. XXIX, p. 273-275) l'ont publié à nouveau. M. Bode, de son côté, en a reproduit deux fragments (*Geschichte der deutschen Plastik*, p. 68-69. Berlin, 1885). Si je le publie à mon tour, c'est que les photographies exécutées à mon intention me permettent de donner des reproductions de tout point fidèles d'un monument si énigmatique.

rattache un bandeau qui fait le tour du menton. De la droite étendue, elle tient une balance ; sa gauche soutient une épée. Au centre, une autre femme (la Tempérance?) La poitrine nue, les cheveux ondulés, une draperie sur les genoux, chaussée de souliers pointus, elle verse dans une urne le contenu d'une autre urne. Sa petite tête ronde et son sourire rappellent les sculptures du XIIIe au XIVe siècle. A droite enfin, un homme nu, assis, vu de dos, une jambe allongée, l'autre repliée ; le bras gauche est étendu,

Le pape Jean XXII, d'après la gravure publiée par le card. Garampi.

avec l'index ouvert; le bras droit, posé sur le genou, soutient une urne, dont le contenu s'échappe vers le bas. Les effets de torse sont des plus osés et même absolument invraisemblables, puisque la partie supérieure du corps fait une révolution complète sur la partie inférieure. Ce personnage, imberbe, est vu de profil ; sa chevelure qui avance sur le front rappelle le genre de coiffure que Delaroche a mis à la mode dans les *Enfants d'Édouard.*

L'explication, non moins que la fixation de l'âge de ce mausolée, ont donné lieu à de nombreuses controverses.

Occupons-nous en premier lieu de l'interprétation des scènes.

D'après le P. Papebrock, les bas-reliefs représentent : Samson déchirant la gueule du lion, et la Femme de l'Apocalypse serrant la gorge du dragon, puis les personnifications de la Justice, de la Tempérance (versant le contenu d'un vase dans un autre vase) et de la Libéralité. Plus loin, le Christ trônant. La dernière scène représenterait, d'après les Bollandistes, qui n'émettent toutefois cette conjecture que sous toutes ré-

Le pape Benoit XII, d'après la gravure publiée par le card. Garampi.

serves (ils ont bien raison !), l'apparition d'un ange à un prince, un sarrasin, si l'on en juge par sa coiffure (« quantum quidem ex capitis integumento colligitur ! »), allusion aux croisades !

Ernst Fœrster, de son côté, croit reconnaître les personnifications de la *Justice*, de l'*Économie*, de la *Libéralité*, du *Courage*, de la *Force* et de l'*Innocence*, cette dernière représentée comme terrassant un dragon [1].

L'explication tentée par le P. Martin soulève moins d'objections. D'après ce savant archéologue, les quatre premiers groupes représentent la *Force* (jeune fille attendant

1. *Geschichte der deutschen Kunst*, t. I, p. 65. Leipzig, 1851.

tranquillement l'assaut d'un lion), la *Prudence* (saisissant un dragon par la gorge), la *Justice* (avec les balances), enfin la *Tempérance*. L'homme nu assis sur un rocher serait un fleuve antique, versant, de son urne penchée, les flots qu'il montre à sa voisine, la Tempérance, qui mêle l'eau au vin. Quant aux deux derniers bas-reliefs, le P. Martin est disposé à voir, dans l'un, Clément II sur son lit de mort, dans l'autre une allégorie sur la *Douceur* (1).

Plus considérables encore sont les divergences de vues sur la date du tombeau.

Fœrster déclare que rien n'empêche de le considérer comme une œuvre de l'École de Bamberg (contemporaine de l'empereur Henri II), malgré la liberté et le mouvement presque passionnés des figures et la perfection relative de l'exécution.

D'après le R. P. Martin, le monument serait contemporain de la construction de

Le tombeau du pape Benoît XII. (Autrefois à la cathédrale d'Avignon). D'après la gravure publiée par les Bollandistes.

la cathédrale (les travaux, commencés au XIIe siècle, furent menés à fin au XIIIe). Ce savant ajoute que le tombeau, comme celui de Gunther, dans le même sanctuaire (t. II, pl. XXXV), est en marbre blanc venu d'Italie et probablement travaillé « sous son beau ciel ».

D'après Lübke (2), les bas-reliefs datent du XIIIe siècle. Ils offrent, ajoute-t-il, dans une conception voisine de l'antique (« antikisirend »), et dans une exécution lisse, des personnifications de la *Force*, du *Courage*, de la *Justice*, de la *Libéralité* et de la *Modération*, toutes couchées ou accoudées dans des attitudes remarquables, plus le Christ avec l'épée et l'agneau.

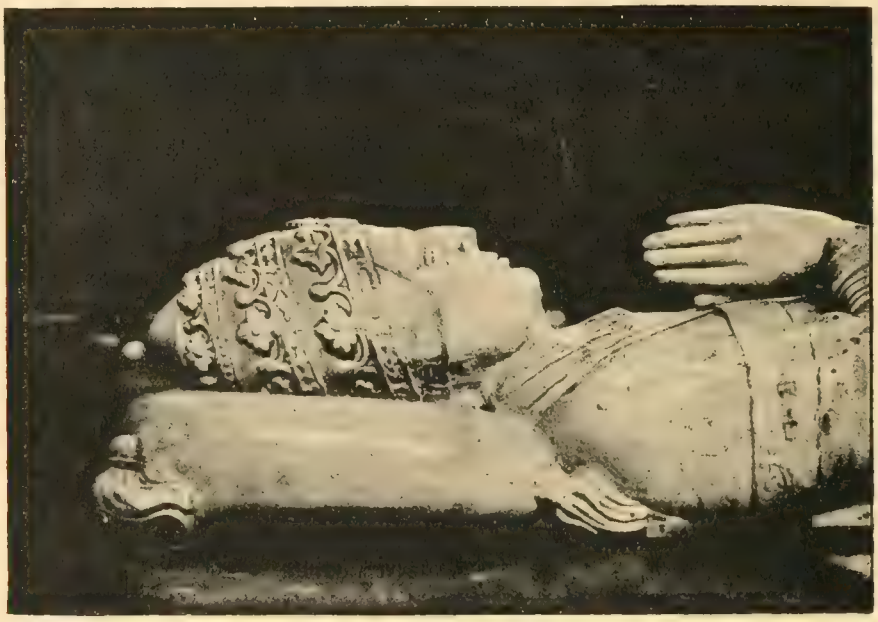
M. Bode attribue également le tombeau au XIIIe siècle, et le croit de la même main,

1. Cahier et Martin, *Mélanges d'Archéologie*, t. IV, p. 273-275, pl. XXIX.
2. *Geschichte der Plastik*, p. 425. Leipzig, 1871.

ou du moins du même atelier, que les sculptures du portail nord de la cathédrale. Il y voit le passage du style roman au style gothique ([1]).

Telle est aussi l'opinion du regretté Louis Courajod ([2]).

Si nous abordons à notre tour ce problème, nous serons avant tout frappés de la contradiction qui règne dans le style des différentes figures. Certaines d'entre elles, telles la Femme domptant le lion, puis la Femme, au rictus si caractéristique et aux souliers pointus, domptant le dragon, enfin la *Justice* avec la couronne murale et le bandeau qui serre son menton, rentrent dans le domaine du style gothique, tel qu'il se manifestait vers la fin du XIIIe siècle. D'autres, au contraire, tel le Fleuve vu de dos, dans l'attitude du Verseau, trahissent une inspiration toute différente. Remarquons ces raccourcis si osés et si sûrs : l'influence antique y est des plus sensibles, notamment dans la divinité fluviale qui rappelle vaguement les personnifications du rouleau



Le pape Clément VI. (Église de la Chaise-Dieu.)

de Josué, à la Bibliothèque du Vatican : là aussi abondent ces effets de torse si caractéristiques ([3]). Il ne me paraît donc pas impossible qu'une partie des bas-reliefs forme la copie, plus ou moins remaniée, d'un original plus ancien. J'ajouterai que le personnage barbu, tenant le glaive et le bouclier, — cette figure d'un style si grave et si ample, — n'est pas sans analogies avec les créations des Écoles italiennes vers le début du XIVe siècle, entre autres avec certains types d'André de Pise. Le marbre lui-même ne vient-il pas d'Italie ?

En tout état de cause, je me rallie, pour la date du monument, à l'opinion émise par MM. Lübke, Bode et Courajod : c'est à la fin du XIIIe, ou, au plus tard, au commencement du XIVe siècle, que les sculptures actuelles ont pris naissance.

(A suivre.) Eug. Müntz.

1. *Geschichte der deutschen Plastik*, p. 68-69. Berlin, 1885.
2. *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1892, p. 160.
3. Voy. Garrucci, *Storia dell' Arte cristiana*, pl. 157, 158, 159, 163, 164, 165.

La nouvelle flèche de Saint-Bénigne, cathédrale de Dijon.

LE jeudi 28 mai 1896, a été solennellement inaugurée et bénite la nouvelle flèche de l'ancienne église abbatiale, aujourd'hui cathédrale, Saint-Bénigne de Dijon. Comme cette flèche est le travail le plus considérable en ce genre qui ait été exécuté en France depuis le renouvellement de l'art ogival, je crois la devoir faire connaître aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.*

Ici même, autrefois, j'ai parlé de l'église, un beau vaisseau de 66 mètres de longueur, commencé à la fin du XIIIe siècle sur les bases d'un édifice écroulé du XIe, achevé dans les premières années du XIVe. La façade occidentale qui vient d'être heureusement débarrassée d'adjonctions parasites datant du règne de Henri IV, est accompagnée de deux tours d'un style assez simple, mais d'une belle masse ; sans compter que celle du Sud montre des frises avec sujets, figures et feuillages, d'un puissant caractère qui leur a valu l'honneur d'être moulées partiellement pour le musée du Trocadéro. Dès l'origine, une flèche en charpente, modeste et petite comme il était d'usage pour les transepts, se dressait au-dessus de la croisée.

Le 22 juin 1506, elle sera frappée de la foudre et aussitôt rétablie, mais notablement plus haute, par l'abbé Claude de Charmes ; c'est l'âge des élans vertigineux vers le ciel, des défis portés par l'art du charpentier aux vents et aux orages. Avec ses plombs dorés, ses statues debout sur les contreforts, ses balustrades repercées à jour comme des couronnes d'orfèvrerie, la nouvelle flèche parut une des plus belles de France. Un siècle après le premier sinistre, presque jour pour jour, le 25 juin 1606, elle est foudroyée sans grand dommage ; mais dix-neuf ans plus tard, le dimanche 23 février 1625, à 7 heures et demie du soir, le tonnerre la frappe de nouveau un peu au-dessous de la croix, et jusqu'au lendemain, elle flambe comme une torche gigantesque d'où ruisselle le plomb fondu. On rétablit bientôt, peut-être en l'exhaussant encore, cette reine des nombreuses aiguilles qui donnaient à Dijon l'aspect d'une cité flamande ; nouveau coup de tonnerre le 24 juin 1659 ; enfin le dimanche 17 août 1738, un cyclone venu du Sud-Ouest déracine la flèche et la jette sur le cloître qu'elle défonce. Mais les entrepreneurs firent si bien que la veille de la Saint-Jean 1742, une nouvelle flèche, la quatrième, se dressait au-dessus du faîtage. Elle était, bien entendu, dans le style du temps ; toutefois, les constructeurs avaient traduit dans le langage du jour, mais sans les comprendre, les formes de 1506 déjà imitées et dénaturées au XVIIe siècle. Enfin, pour donner satisfaction au goût populaire, on l'avait surélevée et la croix brillait à 90 mètres au-dessus du pavé. Quant à la structure elle était détestable ; d'abord on avait employé de mauvais bois, puis au lieu d'utiliser les corbeaux du moyen âge demeurés en place aux angles du bahut de pierre formant coffre au-dessus de la croisée, les charpentiers s'étaient avisés de poser le tout à même la maçonnerie. Les effets furent désastreux et immédiats.

Les Dijonnais croient volontiers que la flèche, démontée il y a douze ans, était celle de 1742 ; c'est une erreur, une demi-erreur, tout au moins. L'aiguille de Sauvestre et Linassier avait été découronnée par la foudre ou un orage dans les premières années de ce siècle et refaite en l'exhaussant encore ; elle atteignit alors 100 mètres. Mais les charpentes de 1808 furent pires encore que celles de 1742 ; elles jouèrent toutes à qui mieux mieux et il en résulta ces formes tordues et penchantes que l'amour des Dijonnais pour cette aiguille trop grêle et posée à l'aventure sur le comble, faisait prendre pour des grâces de plus. La vérité est que cela tenait on ne sait comment, mais les choses menaçaient de mal finir et tôt, si bien qu'il y a quarante-cinq ans il fallut d'urgence consolider la lanterne ou réchaud, ce à quoi on employa 90 mètres cubes de bois ! Sous ces

charges et surcharges les grands arcs de la croisée se disloquèrent, les quatre piliers aussi mal construits que mal fondés se tassèrent et fléchirent; M. Charles Suisse, architecte du gouvernement et architecte diocésain, en résidence à Dijon, dut reprendre et du haut en bas ces mauvaises maçonneries. Il faut bien l'avouer, l'abbé Hugues d'Arc par qui s'est élevée l'église actuelle, voulut, comme beaucoup d'évêques et d'abbés du même temps, avoir vite une église importante et de belle apparence, et sacrifia ainsi le fond à la forme ; cependant, telle est la vertu de cet art admirable du moyen âge qu'elle s'est tenue debout pendant des siècles.

Le 17 juin 1836, pendant un violent orage, la flèche avait été frappée de la foudre une fois de plus et au même endroit, c'est-à-dire au pied de la croix ; le feu fut promptement éteint par deux hommes hardis et adroits dont les noms méritent d'être conservés dans l'histoire du monument, MM. Bailly, serrurier, et Tasserot dit Guepin, ouvrier couvreur. On s'avisa alors qu'il serait peut-être bon de mettre un paratonnerre à cette pointe qui appelait les orages, et on le fit.

Dans les dernières années de son existence, la flèche de 1742 et de 1808 penchait d'une manière de plus en plus menaçante, et pendant les coups furieux de Sud-Ouest, qui ne sont pas rares à Dijon, on la voyait osciller comme un levier colossal. Quant à l'église qui croulait de toutes parts, il fallait au plus tôt la débarrasser d'un poids écrasant, et l'opération conduite par M. Suisse put être achevée sans le moindre accident de personne ; on connut alors quelles misères de matériaux et de structure se cachaient sous ces apparences de gracilité fière. J'ai vu dans la cour du grand séminaire des pièces de bois si parfaitement pourries, qu'elles tombaient en poussière sous un simple coup de canne. Mais les Dijonnais ne se consolaient pas de la disparition de leur vieille amie, de cette haute aiguille que l'on voyait de plusieurs lieues pointant dans le ciel et annonçant la capitale bourguignonne invisible encore, serrée à l'ombre de la vieille église, sous la protection de l'apôtre-martyr qui vint d'Orient lui apporter la parole de l'éternelle vie. La ville, en effet, paraissait découronnée et le cri de l'opinion, du vœu populaire fut entendu par l'évêque d'alors, Mgr Lecot, aujourd'hui cardinal et archevêque de Bordeaux. La puissance de résistance des quatre piliers refaits par M. Suisse allait pour chacun à une charge de 600,000 kilogrammes: on pouvait opérer avec confiance sur une telle base. L'architecte fit donc en toute sécurité les plans d'une nouvelle flèche, la cinquième, en ne comptant que pour une celle de 1742 et de 1808; ils furent exposés et réunirent tous les suffrages. La souscription diocésaine ouverte par Mgr Lecot fut continuée avec ardeur par son digne successeur, Mgr Oury, et la direction des cultes accorda de bonne grâce aux Dijonnais non une flèche de transept, mais une haute aiguille sœur de l'ancienne. Si d'ailleurs on avait voulu demeurer fidèle aux principes rigoureux du XIIIe siècle, Saint-Bénigne n'aurait eu droit qu'à une flèche de 65 à 70 mètres, au plus; autant dire qu'il n'en aurait pas eu du tout; la population, en effet, a donné libéralement 200,000 francs pour celle qui vient d'être inaugurée le 28 mai, on n'en aurait pas obtenu un sou pour toute autre.

C'est, moins ses dorures, celle de Claude de Charmes que nous a rendue M. Suisse; pour mieux dire, j'en retrouve ici le thème général, parce que l'architecte a préféré s'en tenir aux formes plus pures du XVe siècle. Et les motifs de son choix sont très apparents; au XVIe, en effet, l'art ogival qui va périr au souffle venu d'Italie, a dit son dernier mot, la science, la géométrie compliquée des pénétrations et des formes règnent souverainement dans l'architecture; la stéréotomie se plaît aux problèmes les plus inquiétants et il y a entre les appareilleurs une sorte d'envi à qui fera jouer à la pierre le rôle pour lequel elle est le moins faite. Les observateurs superficiels croient volontiers qu'à la richesse des apparences correspond une égale richesse d'imagination; c'est tout le contraire, la raison pure et froide règne seule dans ces œuvres que n'anime plus le sentiment personnel de l'artiste; tel impeccable édifice semble le produit d'une sorte de cristallisation naturelle non de l'intelligence d'un homme. Et si, laissant de côté l'architecture de pierre, j'en viens aux flèches sœurs de celle de notre Saint-Bénigne, et me tourne vers l'aiguille d'Amiens, je n'y trouve plus ces belles lignes filantes qui de la base au sommet s'élancent en un rythme continu comme une aspiration de tout l'édifice vers le ciel. Non, elles s'étirent au réchaud, verticales et

raides; la flèche que le XVIe siècle a plantée sur le transept d'Amiens, peut plaire et plaît aux yeux par sa richesse et son élégance un peu frêle, elle n'est qu'un ornement jailli en parasite de

Philippe le Bon.

l'énorme cathédrale et qui ne fait point corps avec elle.

Ainsi M. Suisse, et je l'en loue, a préféré une époque plus haute où l'art ogival est encore en pleine vie; toutefois, il n'est pas remonté jusqu'au temps où l'abbé Hugues d'Arc venait d'achever l'église encore debout, c'est-à-dire aux tout derniers jours de ce grand XIIIe siècle, ce qui ne lui aurait pas permis l'élan victorieux qu'exigeait

Saint Grégoire, évêque de Langres.

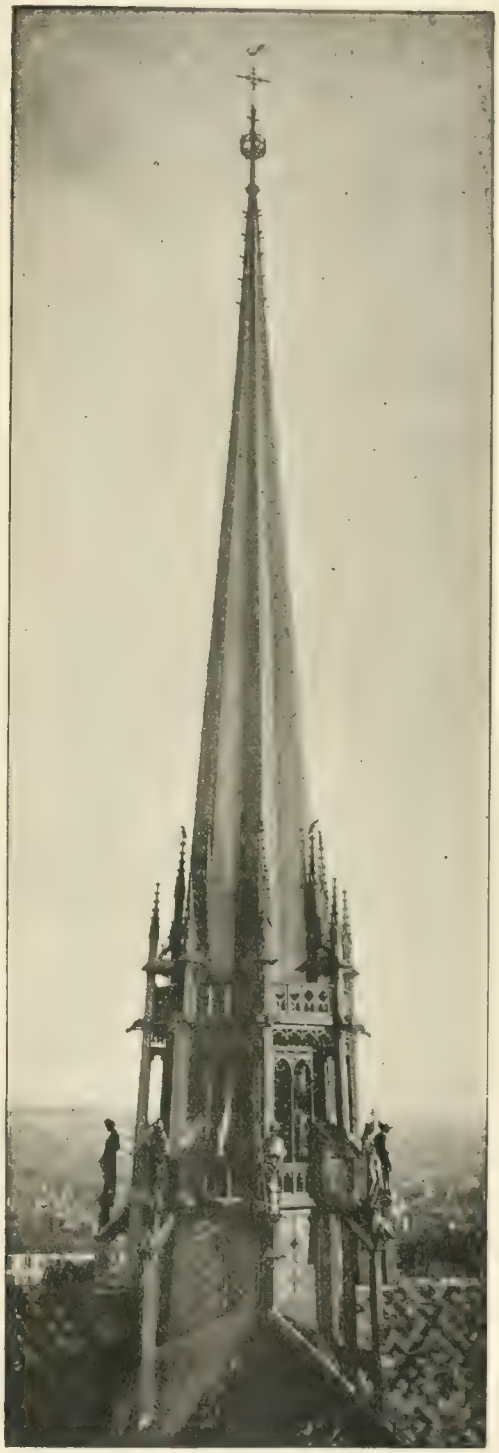
l'opinion publique. Ne pouvant donc ni ne voulant faire succéder à la flèche de 1742 et de 1808, la simple aiguille du transept rétablie par Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Paris, il y a quelque quarante ans, l'architecte a supposé que Claude

de Charmes n'avait fait que remplacer en style Louis XII une flèche du XVe siècle élevée dans les mêmes données générales.

Pour ses énormes charpentes, il a dû faire venir des bois d'Amérique, nos forêts européennes épuisées n'eussent pu fournir des brins d'une telle longueur. Commencés à la fin de 1894, les travaux étaient terminés à l'échéance fixée, c'est-à-dire aux derniers jours de décembre 1895, et Dijon possède aujourd'hui la plus grande flèche de transept qui soit en France. Avec ses 93^m 50^c, au-dessus du pavé, elle a quinze mètres de plus que celle de 1742, mais 6^m 50^c de moins que celle de 1808; cette dernière différence est peu appréciable à l'œil. Elle dépasse comme importance au-dessus du faîtage, celle d'Amiens, qui a seulement 45^m de fuseau; quant à celle de Notre-Dame de Paris, simple flèche de transept, et qui paraît petite par rapport à l'immense vaisseau, elle est un joujou comparée avec celle de Saint-Bénigne. Je ne parle pas de l'aiguille en fer de Rouen; les très érudits et très artistes maîtres qui s'y sont employés depuis la rénovation des études médiévales par la Commission des monuments historiques, ne sont point responsables de cette construction bizarre dont tout le mérite est dans l'acuité et la hauteur.

Le poids total de la flèche de Dijon est seulement de 380,000 kilogr., celle d'Amiens est de beaucoup plus lourde, mais la partie métallique y est exécutée en plomb, tandis que M. Suisse a employé le cuivre. Tout en étant notablement plus solide, il y est entré 115 mètres cubes de moins que dans les charpentes de 1742 et 1808. Selon la formule bourguignonne, M. Suisse a composé l'ensemble de deux pyramides superposées, la première tronquée et formant la lanterne du réchaud, sur laquelle pose la seconde, l'aiguille elle-même. Dans l'Ile de France, au contraire, les flèches filent d'un seul jet à partir de la base ; mais nous sommes en Bourgogne et, naturellement, on nous a donné du bourguignon. La difficulté est de solidariser l'une avec l'autre ces deux pyramides ; l'architecte y est parvenu en établissant de puissants contreforts qui, partant du pied même de la souche, viennent bien au-dessus du point de jonction embrasser et moiser l'aiguille pyramidale. Mais d'une nécessité de structure, le maître de l'œuvre — j'aime à employer cette belle expression du moyen âge — a fait un élément de décoration, et en cela il est demeuré fidèle à l'esprit de ses lointains devanciers, toujours si sincères, même aux jours de décadence et qui n'ont jamais compris la décoration que comme la structure ornée. Sur ces contreforts un peu inclinés, comme le veut la fonction, il a posé des statues en cuivre repoussé de 2^m 65^c; dessinées par lui, elles ont été modelées par M. Camille Lefèvre, un hors-concours aux Salons de Paris, et exécutées au marteau sur des matrices de fonte dans les ateliers de la maison Monduit, de Paris, dont la réputation est depuis longtemps consacrée.

Elles représentent: sainte Paschasie, une vierge martyre du tout premier âge du christianisme en Bourgogne; saint Grégoire, évêque de Langres qui retrouva et remit en honneur le tombeau délaissé de l'apôtre bourguignon; le pape Eugène III, l'ancien moine de Clairvaux, le disciple de saint Bernard, qui dédia la basilique du XIe siècle ; l'abbé Hugues d'Arc, qui construisit l'église actuelle; la duchesse Alix de Vergy, la mère du duc Hugues IV, la Blanche de Castille de la Bourgogne, morte en 1251; le duc Philippe le Bon en costume de grand-maître de la Toison d'Or; Étienne Berbisey, vicomte-maïeur de Dijon au XVe siècle, le premier maire sous la domination royale ; enfin sainte Jeanne de Chantal, la fille de ce président Bénigne Frémiot invariablement fidèle à sa foi et à son roi, sans une défaillance aux heures les plus troublées de la Ligue, une des plus nobles figures parlementaires de l'histoire française. Jeanne Frémiot est née à Dijon en 1572, mais en cette ville qui, comme le disait le R. P. Etourneau, de l'Ordre des Frères Prêcheurs, dans son éloquent sermon d'inauguration, « compte plus de grands hommes que de statues », on n'a pu encore identifier d'une manière certaine la maison où naquit la fondatrice de la Visitation. J'avoue qu'à cette grande figure religieuse du XVIIe siècle, j'aurais préféré, question de chronologie et de costume, bien entendu, la B. Aleth, la mère de notre grand saint bourguignon, saint Bernard, qui reposa à Saint-Bénigne même avant que son fils l'eut fait transporter à Clairvaux; je regrette en vérité que rien dans ce chœur illustre ne rappelle le souvenir de la famille de saint Bernard né, comme on sait, à Fontaines-



La nouvelle flèche de la cathédrale de Dijon.
(Phot. de M. A. Masson, élève architecte de M. Suisse.)

lez-Dijon, au Nord-Ouest et à trois kilom. de Dijon; mais des raisons de convenances particulières ont fait choisir sainte Chantal. Ces statues forment comme une couronne de sainteté, de vertus et de gloire autour de la lanterne; celle-ci, largement fenestrée, se couronne d'une balustrade à jour au pied de laquelle saillissent de fausses gargouilles représentant, selon la pure tradition médiévale, des animaux fantastiques. Mais, jusque dans ses créations les plus fantaisistes en apparence, le moyen âge demeure toujours observateur et vrai; ainsi ces êtres sans modèle dans la nature sont construits anatomiquement selon toutes les lois de l'animalité. Au-dessus se dresse une double couronne de contreforts à pinacles ornés; sur les plus élevés se posent des oiseaux aux formes à demi fantastiques, à demi réelles, dessinés encore par le crayon infatigable de M. Suisse, dont la main et l'intelligence se retrouvent partout ici pour vivifier du haut en bas l'énorme monument créé par lui. Les modèles sont de M. Vassal, un des plus habiles parmi les maîtres sculpteurs formés à cette solide discipline de la Commission des monuments historiques, par qui s'est renouvelée en France l'école des vieux imagiers, avec son imagination infinie, sa libre fantaisie et son sentiment de la forme décorative.

Tous les revêtements, reliefs, moulures et surfaces, ont été martelés en cuivre comme les figures en ronde bosse sur une épaisseur de neuf dixièmes de millimètre; le plomb n'intervient que pour former l'aire de la galerie de circulation à la base de la flèche. Celle-ci, qui jaillit fine et droite de cette triple gerbe de contreforts ornementés, donne en plan un polygone étoilé à seize faces dont les arêtes saillantes ou creuses modèlent vivement en clair et ombre cette haute aiguille où joue sur l'ardoise, alternativement luisante et sombre, la lumière du soleil et de la lune. Les douze derniers mètres ont reçu une enveloppe protectrice en cuivre hérissée de crochets qui accentuent ce qu'il y aurait d'un peu sec dans l'amincissement terminal. A la pointe une couronne largement ajourée fait la transition entre le cône et la croix en fer forgé qui jaillit tout étincelée d'or d'un fleuron épanoui. Enfin le paratonnerre traverse le coq mobile, un vénérable reste des flèches antérieures; brillant de sa dorure nouvelle, il a recouvré sa queue déployée qu'emporta, dit-on communément à Dijon, un projectile allemand le 30 octobre 1870. La vérité est moins dramatique ; il paraît plus certain, en effet, qu'un coup de marteau trop bien appliqué par un ouvrier chargé d'arborer un drapeau le 5 septembre précédent avait fait tout le mal. Cette masse repose tout entière sur les quatre robustes corbeaux d'angle que le moyen âge avait ménagés dans le bahut de pierre assis sur la croisée ; ainsi l'énorme assemblage des charpentes est suspendu au centre sur le vide. Enfin un double et puissant chaînage en fer étreint la maçonnerie à deux hauteurs, et des vis de pression permettraient au besoin d'arrêter les mouvements, si par impossible il s'en produisait. Je renvoie d'ailleurs à Viollet-le-Duc et à son *Dictionnaire d'architecture.* — V° *Flèche*, où l'on trouvera magistralement exposée et démontrée la théorie de ces ingénieuses structures dont le secret compliqué semblait perdu avant cette renaissance de l'art médiéval qui est une des gloires les plus solides de notre siècle. J'ajoute que c'est le plus beau fruit, le seul peut-être qu'ait porté l'arbre si promptement séché du romantisme.

Telle est cette œuvre vraiment colossale dont on a célébré l'achèvement dans une cérémonie religieuse, officielle et populaire, une des plus belles qu'eût vues la vieille église aux longs et grands souvenirs, une victoire sans regret et sans larmes, puisqu'aucun accident ne s'est produit au cours de travaux difficiles exécutés à des hauteurs périlleuses. M. Suisse nous a rendu la flèche idéale du XVe siècle qu'il rêvait, qu'il entrevoyait sous les formes moins pures de celle de 1506 ; et voyez ce que, même dans ses œuvres les plus téméraires en apparence, est la logique admirable du moyen âge ; étant donné les conditions de structure, les formes s'imposaient si impérieusement que d'anciens dessins retrouvés depuis parmi les inépuisables trésors de la Bibliothèque nationale, ont de tous points confirmé la conception de l'architecte. Qu'on ne s'y trompe pas cependant, il ne s'agit pas ici de tracer une figure de géométrie dont on connaîtrait toutes les données ; en fait, rien de plus difficile, de plus rare que de résoudre de tels problèmes, de dégager les inconnues des prémisses posées. Y arrivent seulement ceux qui, avec la science profonde des anciens constructeurs, possèdent ce sentiment délicat, intuitif de l'artiste, grâce auquel la vie pénètre les formes créées par le raisonnement, d'un assemblage de matériaux fait un être organique, met enfin l'expression morale

dans des combinaisons de lignes. Oui, l'expression morale, et un homme qui ne saurait être suspect ici, David (d'Angers), proclamait qu'un seul art y avait atteint en architecture, celui du moyen âge. Le compas, la règle et le calcul ne sont que des instruments, et si l'imagination n'intervient pas pour ajouter aux facteurs abstraits la collaboration victorieuse de l'intelligence humaine, ils ne peuvent rien.

Je ne crois pas que mon amitié pour l'architecte m'abuse ici, M. Suisse sait que la communauté générale d'idées et de goût qui existe entre nous, laisse subsister quelques dissidences secondaires librement discutées de part et d'autre. Eh bien, je le dis, je le proclame parce que je le pense, dans aucun des édifices ogivaux qu'a vu élever notre temps, cette union d'une science qui ne donne rien au hasard, et du sens intime de l'artiste, ne m'apparaît plus victorieuse que dans la nouvelle flèche de notre cathédrale. A ce degré de perfection, ne parlons plus de pastiche; celui qui a produit une telle œuvre n'est pas un imitateur mais un semblable en qui revit la flamme des anciens constructeurs. Peut-être par cela même la récompense du maître de l'œuvre en sera-t-elle moins grande en apparence ; cette aiguille de bois, de cuivre et d'ardoise s'incorpore si exactement au monument ancien, qu'elle semble la floraison magnifique et naturelle de l'arbre de pierre planté il y a six siècles par l'abbé Hugues d'Arc. Elle nous donne si bien, en effet, cette impression rare entre toutes, l'illusion archéologique, que le jour viendra bien vite où l'on fera honneur au moyen âge du chef-d'œuvre inspiré par lui. Est-il possible, après tout, d'en faire un plus grand éloge ?

J'ai nommé MM. Suisse, Lefèvre, Vassal, Monduit ; d'autres noms se placent d'eux-mêmes sous ma plume, ainsi je citerai M. Billiette et son très habile contre-maître, M. Porcherot, qui ont mené à bien l'œuvre compliquée de la charpente ; M. Mille-Belorgey, à qui était dévolu le travail difficile d'en vêtir d'ardoises les facettes ; M. Chaussenot, qui a forgé et mis en place la nouvelle croix. Tous sont des Dijonnais et ce m'est une raison de plus pour les citer avec plaisir ; d'ailleurs il n'y a jamais trop de noms propres dans l'histoire ; de quoi nous parle-t-elle, en effet ? De l'autorité, du commandement en chef, rarement du commandement en second, encore moins de ceux qui ont eu seulement à obéir. Et cependant ceux qui aiment le passé non seulement dans ses œuvres muettes mais encore dans sa vie éteinte, se plaisent précisément à faire refleurir ces mémoires oubliées ; par elles l'histoire se fait d'abstraction réalité vivante, et nous aimons à connaître jusque dans les plus humbles ceux par qui s'élevèrent ces monuments que nous admirons, que nous tentons parfois d'égaler sans espoir de les dépasser jamais.

C'est pourquoi je fais ici à l'usage des archéologues futurs, ce que nous faisons en fouillant les anciens comptes. Quant aux équipes d'ouvriers divers qui ont été les soldats de la bataille gagnée, je rendrai hommage à leur intelligence, à leur exactitude, à leur docilité. Tous ont travaillé à la flèche comme à une œuvre d'intérêt populaire, et jamais campagne plus laborieuse ne fut menée avec plus d'entrain. C'est ainsi, j'imagine, que s'élevaient les vieilles églises du moyen âge, cathédrales ou simples paroisses, œuvres populaires faites pour le peuple et par lui.

Je ne puis terminer cette notice sans louer comme il convient la volonté énergique et dévouée de ce diocèse qui, évêque, clergé et fidèles, unis dans une même pensée, a voulu avoir sa flèche et l'a eue. Le 28 mai, le R. P. Etourneau disait dans un magnifique langage que les flèches étaient par excellence des monuments démocratiques, parce que dans leur envolée superbe elles exprimaient souverainement l'élan de l'esprit communal et chrétien, l'ardente aspiration de tout un peuple vers la patrie céleste. J'accepte ce mot, et jamais en ce temps que l'on dit voué irrémissiblement à toutes les œuvres terrestres, il ne fut mieux appliqué qu'à la nouvelle flèche de Saint-Bénigne. Oui, par le concours de tous en dons et en travail, elle est bien au sens le plus chrétien, c'est-à-dire le plus vrai et le plus beau, une œuvre démocratique ; et c'est pour cela que je la salue avec vénération et amour. Il est bon que, en France surtout, de tels exemples soient donnés pour montrer ce que peut un peuple quand il veut accomplir les mêmes œuvres que ses ancêtres. Moins de dix-huit mois ont suffi pour mener à bien celle-ci ; je demande où et quand on a fait mieux.

Un mot encore ; aucuns esprits chagrins demandent à quoi sert la flèche de Saint-Bénigne ; je répondrai qu'elle sert d'abord à être belle, ensuite à exprimer, et mille fois au delà, tout ce que je viens de dire.

Henri CHABEUF.

Les Mosaïques des églises de Ravenne.

Quatrième article. — (Voyez page 275, 4me livraison, 1896.)

VI. — Église St-Apollinaire in classe (vers 567.)

1. L'ABSIDE et l'arc triomphal sont seuls couverts de mosaïques, mais il paraît qu'il y en avait autrefois d'autres jusque dans la nef. C'est là que Mgr Crosnier (p. 49) a cru encore en voir et il en dit : « Ces mosaïques nous ont paru beaucoup plus récentes que celles de l'abside, et une partie des médaillons le sont évidemment. » Mais ces prétendues mosaïques, donnant les 126 portraits d'évêques ou de saints de l'église de Ravenne, ne sont que des fresques du XVIIe siècle. Comme nous ne sommes pas certains que ces fresques reproduisent ce qui exista antérieurement, il n'y a pas lieu de s'en occuper ici [1].

2. L'idée générale de la composition est facile à saisir : c'est la glorification du Christ et de ses représentants sur la terre. A l'arc triomphal est représentée la Jérusalem céleste, où le Fils de Dieu est escorté de ses archanges, de ses évangélistes et de ses apôtres. Dans la conque de l'abside, la scène de la Transfiguration montre le Christ glorifié sur la terre, comme l'est aussi le premier évêque de Ravenne, St Apollinaire, entouré de son troupeau fidèle. Quatre évêques, ses successeurs, partagent son triomphe et méritent comme lui la récompense céleste. Le sujet se complète par deux tableaux relatifs au saint Sacrifice, qui se célébrait à cet endroit : d'une part, l'oblation de la victime sainte est figurée dans l'ancienne loi par les offrandes mystiques d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech ; en regard, l'empereur fait don d'un *ciborium* à la basilique nouvelle, et l'archevêque reçoit les privilèges qui lui sont conférés.

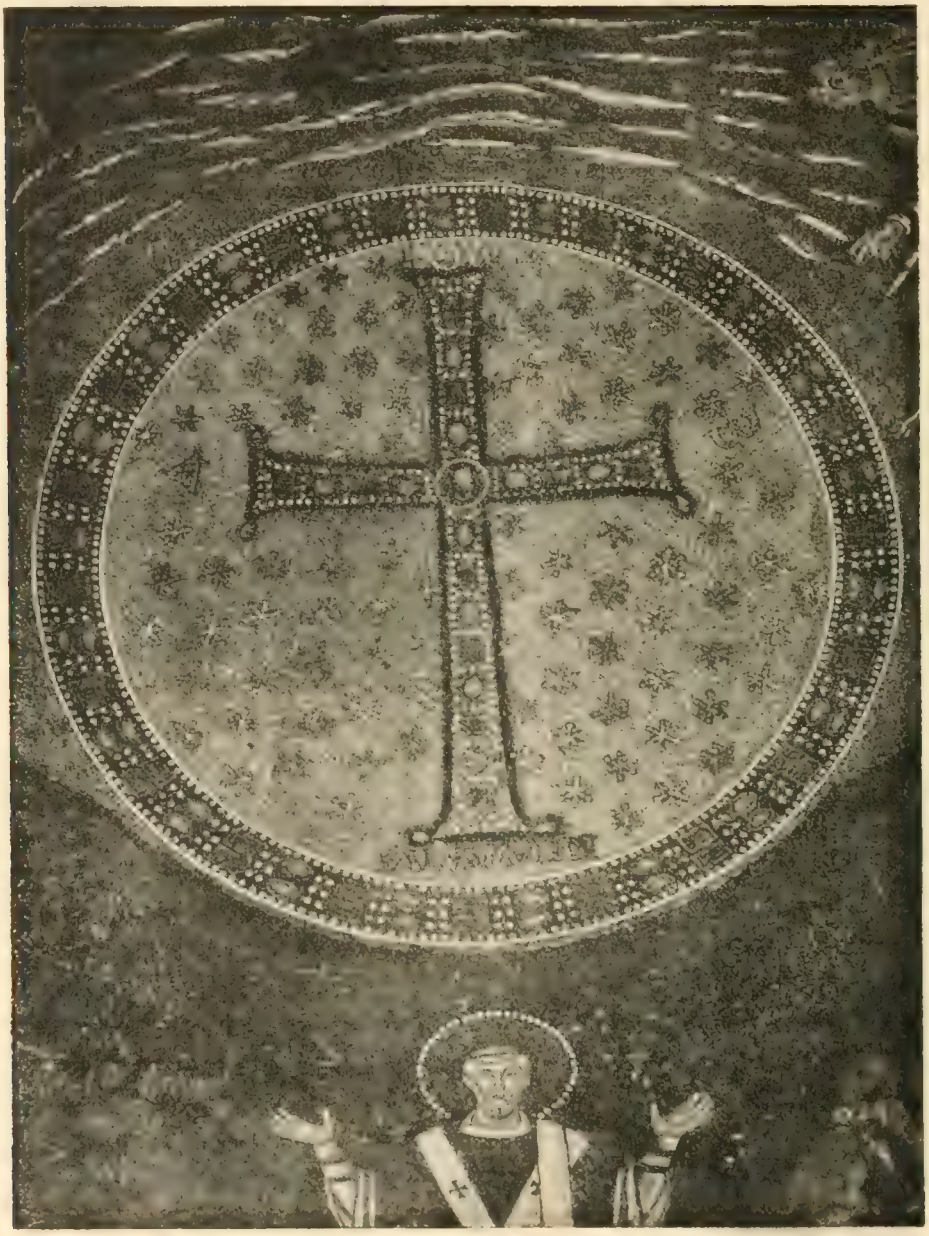
3. La conque absidale se divise en deux zones. La première, la plus élevée, est consacrée à la représentation symbolique de la Transfiguration. Je dis *symbolique*, car le Christ n'y est figuré que par sa croix et les apôtres par des brebis. Cette partie a un caractère évidemment plus ancien que le VIe siècle, et sa date vraie devrait être le IVe ou le Ve. Cependant la tête barbue du Christ, qui occupe le centre de la croix, et surtout son nimbe crucifère en font une œuvre incontestablement du VIe siècle. Il est donc probable que l'artiste a reproduit, mais en la réduisant, la mosaïque de la première église, bâtie en l'honneur de St Apollinaire. J'insiste sur ce point qui n'a pas encore été signalé, parce qu'un cas identique, comme l'a prouvé M. Müntz, s'est rencontré à St-Jean de Latran et que, d'ailleurs, au VIe siècle, un tel symbolisme n'était plus en vogue et avait perdu pour ainsi dire tout crédit.

Quoi qu'il en soit de cette théorie, voici comment le sujet a été interprété par l'artiste. Le ciel est exprimé par des cirres flottants, roses et bleus, qui suivent le contour de l'arc. Tout en haut, une main symbolise le Père éternel, pour rappeler la parole que lui prête l'Évangile : Celui-ci est mon Fils chéri, écoutez-le [1]. La main, vue

1. Une rectification est nécessaire : le comte de Saint-Laurent, dans son *Guide de l'art chrétien*, t. II, p. 11, 75, et t. IV, p. 166, a attribué à Saint-Apollinaire *in classe* ce qui doit s'entendre de Saint-Apollinaire le Neuf.

1. « Et ecce vox de cœlis dicens : Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui. » (S. Matth., III, 17.)

par le dos, semble le montrer de l'index [1]: le poignet est garni d'une manche violette, galonnée d'or. Le violet étant la pourpre souveraine, c'est donc le roi des cieux qui se fait entendre. Au-dessous, la croix, qui symbolise le Christ, est de forme latine,



Conque de l'abside de St-Apollinaire *in classe:* La Transfiguration.

gemmée et perlée sur toute sa surface, pattée à ses extrémités, avec une amande à chaque pointe, comme dans la mosaïque de Ste-Pudentienne, à Rome. Sa signification est très précise, car elle est nommée jusqu'à quatre fois : d'abord par l'*alpha* et l'*oméga*,

1. Sur la cassette de Brescia, qui date du Ve siècle, Moïse se déchausse (Garrucci, pl. 443). La main droite de Dieu ouverte, du haut du ciel, se dirige vers lui ; au revers, la même main fait le geste de l'allocution avec trois doigts levés.

placés à la suite de ses croisillons; en haut, par le nom grec bien connu ΙΧΘΥΣ, composé d'initiales qui signifient *Jésus-Christ, fils de Dieu, sauveur ;* par la traduction en latin de la finale SALVS MVNDI (1), écrite à la pointe; enfin par la figure du Christ qui remplit le centre de la croix. Cette figure, à longs cheveux partagés sur le front et barbe se bifurquant en deux mèches, est encadrée, sur fond d'or, d'un cercle de perles qui forme la circonférence du nimbe dont les croisillons sont gemmés ; le buste est recouvert d'une tunique et d'un manteau violet. Cette croix est appliquée sur un disque en manière d'auréole (2). Le fond est bleu, semé d'étoiles d'or, pour exprimer la divinité du Christ qui règne aux cieux. Les étoiles sont ainsi formées : un point central et six rais fuselés et pommetés. Le P. Garrucci ne donne que cinq rais (3) ; ce qui n'est pas acceptable, vu que celles-ci sont presque toujours d'origine gnostique. Le médaillon est circonscrit par un large bandeau rouge, gemmé et perlé. Les perles, imitées avec la nacre, dessinent un double filet intérieur et extérieur, puis séparent les gemmes qui sont alternativement vertes et carrées, bleues et ovales, les unes et les autres serties d'or et montées sur quatre griffes.

Les trois apôtres qui assistaient à la Transfiguration sont représentés sous la forme d'agneaux ; un seul, à droite, qui est St Pierre, et les deux autres à gauche. Leur cou est tendu et leurs regards fixés sur le Christ.

De chaque côté de la croix se voient, issant des nuages, les deux prophètes que désignent leurs noms MOYSES, HELYAS (1). Moïse et Élie sont jeunes et imberbes, vêtus comme les apôtres, avec un manteau flottant sur les épaules. Ce manteau est marqué des lettres H et B, qui ne se voient pas sur la gravure du P. Garrucci. Ils gesticulent : Moïse, la main ouverte, montre le Christ, et Élie fait le geste de l'allocution à la manière grecque.

4. La zone inférieure figure l'apothéose de St Apollinaire, s'il est permis de se servir d'une expression aussi profane, ou plutôt sa glorification dans le ciel, transformé en jardin (2). Le sol s'étage sur trois plans

1. « L'*alpha* et l'*oméga* et le mot *salus*, dans la mosaïque de St-Apollinaire à Ravenne, disent que le Christ est le principe et la fin de toutes choses et que la croix est le salut du monde » (Cte de St-Laurent, *Guide*, t. II, p. 333).

2. « On ne peut refuser au grand cercle constellé qui renferme cette croix l'idée que nous attachons au terme d'auréole » (Cte de St-Laurent, *Guide*, t. II, p. 49). — « Cette auréole circulaire, à fond d'azur, occupe plus de la moitié en hauteur du champ de l'abside, et toutes les figures qui l'accompagnent ne paraissent autour d'elle que des accessoires » (*Ibid.*, t. II, p. 341).

Une monnaie mérovingienne de *Vienna vico*, publiée par Vallier (*Observat. sur les tiers de sol mérovingiens*, p. 471), représente une croix à double traverse, assez semblable à la croix de Lorraine et dont la partie supérieure est comme englobée dans un cercle en grénetis, ouvert par le bas. Le même type se retrouve sur des triens Limousins ; celui de *Vienna vico* paraît être poitevin. M. Deloche, dans sa *Description des monnaies mérovingiennes du Limousin*, dit de ce disque : « Peut-être faut-il reconnaître dans cette marque une dégénérescence de l'*oméga* posé sur le sommet de la croix ». Resterait à prouver que cette lettre grecque se trouve ainsi à cette place, sans l'*alpha* dont l'*oméga* ne se sépare pas. Une interprétation plus sérieuse et plus plausible est une auréole enveloppant le haut, ou plutôt un peu plus de la moitié de la croix.

3. Au musée de Turin, la statue en basalte d'un prêtre égyptien a sur la poitrine un semis d'étoiles à cinq rais.

Les étoiles n'ont aussi que cinq rais sur le sarcophage de Brescia, où est représenté Habacuc (Le Blant, *Étude sur les sarcoph. d'Arles*, p. 12), et sur celui d'Arles, où la croix est gardée par des soldats et escortée des apôtres (*Ibid.*, pl. XIV) ; mais, à la planche XXXII, figure une étoile à six rais. Dans ces trois exemples, les rayons sont triangulaires.

Sodo en cite à huit rais, p. 43, comme au *martyrium* mérovingien de Poitiers. Ce type est tout à fait byzantin. (Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, pl. XXX, fig. 1.)

1. Julien Durand a lu : HLEIYAS. Il dit que les cheveux de Moïse sont « bruns », et « blancs » ceux d'Élie (*Annal. arch.*, t. XXV, p. 291).

2. « Le paradis était un beau verger, tout embaumé du parfum des roses, resplendissant d'une incomparable clarté. De là ces arbres, ces fleurs, ces oiseaux sans cesse répétés. Cet amour de la nature se retrouvait dans l'art d'Orient comme dans l'art d'Occident » (Bayet, *Recherches*, p. 42). Les textes concordent avec les monuments.

différents, le plus élevé achevant de compléter la scène de la Transfiguration. Il est gazonné, planté d'arbres d'essences diverses, chênes et cyprès ou oliviers. Des oiseaux perchent sur leurs branches, volent dans les airs ou cherchent leur nourriture dans les touffes d'herbe. Au milieu de la pelouse sont dispersées des rocailles et des fleurs. Au centre de l'abside, par conséquent à la place d'honneur, se dresse St Apollinaire, ainsi désigné par cette inscription que précède une croix et qui s'aligne à hauteur de la tête : ✠ SANCTVS APOLENARIS (1). Il a l'attitude de ce qu'on a appelé improprement des *orants* dans les catacombes, c'est-à-dire les mains levées à la hauteur des épaules, comme fait le prêtre lorsqu'il prie à la messe; car le geste est plutôt celui de la joie qu'éprouve l'élu de la félicité éternelle (2). La tête, tonsurée, est entourée d'un large nimbe d'or, contourné de rouge avec un semis de perles. Le vêtement est triple : aube blanche à poignets serrés et rehaussés d'un double galon brun ; dalmatique blanche, laticlavée de noir, à grandes manches; ample chasuble brune (1), relevée sur les bras (2). Sur la chasuble est mis le pallium blanc, marqué de trois croix, deux sur la poitrine et une à l'extrémité qui retombe au côté gauche et est frangée de rouge. Les bas sont blancs et les souliers noirs, ceux-ci lacés et portant, au-dessous de l'empeigne, qui est très courte, une petite croix ou un fer de lance (3).

Vers lui semblent se diriger douze agneaux, répartis en deux groupes : suivant que la tête est levée ou baissée, ils le contemplent ou l'écoutent. Le P. Garrucci dit que « les douze brebis signifient les apôtres, dans le chœur desquels lui, disciple de St Pierre, se voit accueilli » (p. 74). Je préfère l'explication donnée par Mgr Crosnier, car elle est plus logique et plus naturelle et, en outre, elle obvie à la répétition du même symbole, puisque les douze agneaux sont

Ainsi un martyr va visiter un prêtre, près d'Ancyre. Le narrateur raconte leur colloque et décrit le lieu où il se tient : « Ils se couchèrent sur l'herbe. Il y avait là un épais gazon et, tout autour, des arbres fruitiers et sauvages et une grande abondance de fleurs de toute sorte. On y entendait, à l'aurore, le doux chant des cigales, des rossignols et des autres oiseaux; enfin on y trouvait toutes ces choses par lesquelles la nature peut donner de la beauté et de l'attrait à un lieu isolé. » Voir sur le paradis sous forme de jardin, plein de fleurs et d'arbres à fruits, Le Blant, *Les Actes des martyrs*, p. 245-248.

1. M. Rohault de Fleury lit APOLLINARIVS (L'*Évangile*, t. II, pl. LXIII, fig. 2).

2. On m'objectera peut-être que le *Liber pontificalis* de Ravenne donne cette attitude à l'évêque Agnellus : « Fecit beatissimus Agnellus crucem magnam de argento..., in qua sua effigies manibus expansis orat ». Mais le cas n'est pas identique : Agnellus se fait représenter en orant, parce qu'il est vivant ; tandis que St Apollinaire, dans la mosaïque, est mort et glorifié.

Une inscription du cimetière de Ste-Agnès, datée de 381, contient ces vers à propos de Theodora :

Amplificam sequitur vitam dum casta Afrodite
Fecit ad astra viam, Christi modo gaudet in aula.

Il est dit de St Léon III, dans une inscription du IXe siècle :

Et letus adeas coelum regnumque beatum.

Un privilège de l'an 1085 porte au début : « Sit ei Dominus propitius in hoc sæculo et vitam æternam in futuro adipisci cum electis gaudenter possit » (*Bullet. de la Soc. des lettr. de la Corrèze*, 1888, p. 524).

1. St Materne est vêtu d'une chasuble jaune, mais unie, dans la mosaïque de la chapelle St-Satyre, à Milan (Ve siècle).

2. La chasuble se nommait aussi planète et était dès lors essentiellement ecclésiastique, quoiqu'il n'en fût pas ainsi à l'origine : « Senex Florentius... religiosus et pauper, sartoris se arte pascebat, casulam perdiderat » (S. Augustin, *De Civit. Dei*, lib. XXII, c. 8). — « Annuente eis primicerio cum manu sub planeta » (*Ordo Rom.*, I, n° 20).— « Episcopus porrigit in ulnas ejus sacculum super planetam » (*Ordo Rom.*, VIII). — « Tenet vas aureum in manu sua sinistra super planetam » (*Ordo Rom.*, I, n° 9). — « Decrevimus ut presbyteri vel diaconi non sagis, laicorum more, sed casulis utantur, ritu servorum Dei » (*Capitul.*, t. I, p.148 ; *Concil. de Leptines*, en 742). — « Nous pouvons croire que ce fut seulement au VIIe ou au VIIIe siècle que la chasuble cessa d'être le vêtement d'usage... elle disparut alors des habitudes sociales, au point de devenir une exception » (*Revue de l'Art chretien*, 1868, p. 32).

3. « St Apollinaire est représenté au-dessous de la croix, parce que c'est lui qui est venu annoncer, dans ces contrées, l'ère de grâce et de bénédiction inaugurée par l'instrument du salut » (Cte de St-Laurent, *Guide*, t. II, p. 342). La pensée de l'artiste va plus loin, elle associe le triomphe de l'apôtre de Ravenne à celui du Sauveur.

encore à la partie supérieure de l'arc triomphal. « Ces agneaux représentent les âmes qu'il a gagnées à Jésus-Christ par ses prédications et par l'exemple de ses vertus. Saint Grégoire fait remarquer que le nombre douze est pris souvent comme nombre indéfini » (p. 47) (1). Les agneaux sont séparés par des lys fleuris, et entre leurs pattes on distingue des roses rouges, portées par une tige basse.

Je trouve en faveur de mon interprétation un argument décisif dans la vision de St Satur (1), qui concorde d'autant mieux avec la mosaïque qu'après la description du jardin céleste, on voit apparaître les anges chantant le *Sanctus*. L'accord entre le monument et le texte est donc complet. « Le béni Saturus fit connaître aussi cette vision qu'il écrivit lui-même : Nous avions souffert, dit-il, et nous sortîmes de la chair et nous commençâmes à être portés à l'Orient par quatre anges dont les mains ne nous touchaient pas. Nous allions, non pas couchés sur le dos et la face en haut, mais comme montant une pente molle. Délivrés, nous vîmes aussitôt une première lumière immense.... Puis, pendant que nous étions portés par ces quatre anges, un grand espace se fit devant nous, qui ressemblait à une sorte de lieu planté d'arbres verts, ayant des rosiers arborescents et toute espèce de fleurs. La hauteur des arbres était comme celle des cyprès..... Dans ce lieu planté d'arbres verts étaient quatre nouveaux anges, plus brillants que les premiers... Les anges nous dirent : « Venez d'abord, entrez et saluez le Seigneur.» Et nous vînmes près d'un lieu dont les murs étaient tels qu'ils semblaient construits de lumière, et devant la porte de ce lieu quatre anges étaient debout qui, entrant, nous revêtirent de blanches tuniques. Et ainsi vêtus nous entrâmes et nous vîmes une lumière immense et nous

1. Le comte de St-Laurent confirme en ces termes notre opinion : « Le saint titulaire Apollinaire, apôtre de la contrée, figure au milieu des célestes bocages du paradis, *cœleste nemus paradisi*, selon l'expression de St Paulin, appliquée à une représentation de ce genre : les douze brebis rangées plus bas figurent la masse du troupeau » (*Guide*, t. II, p. 430).

St Fortunat écrivait à l'évêque de Trèves :

« Te pascente greges, numquam lupus abripit agnos ;
Sunt bene teneri quos tua caula tegit » ;

et à Félix, évêque de Nantes :

« Ne lupus intret oves nec morbus vulneret agnos,
Hinc sunt custodes, inde medella gregis,
Quorum vox refluens populo, de fonte salutis
Ut bibat aure fidem, porrigit ore salem ».

Sedulius, dans le *Carmen paschale*, demandait, à la lumière du Verbe, d'entrer dans la bergerie du Bon Pasteur :

« Angusto mihi calle viam, Verbique lucernam
Da pedibus lucere meis, ut semita vitæ
Ad caulas me ruris agat, qua servat amœnum
Pastor ovile bonus, quæ vellere prævius albo,
Virginis agnus ovis grexque omnis candidus intrat.
« Quem Dominus, ceu pastor ovem deserta per arva
Colligit errantem, secumque adducere gaudet
In campos, Paradise, tuos, ubi flore perenni
Gramineus blanditur ager, nemorumque voluptas
Irriguis nutritur aquis ; interque benigne
Conspicuos pomis non deficientibus hortos ».

« L'agneau peut désigner aussi l'élu de la béatitude céleste. Le Christ, parlant des élus, disait la semaine de sa mort : *Le Fils de l'homme... placera les brebis à sa droite.* Prudence (*Peristeph.*, X, V, 1140) fait dire de lui-même au Christ par le martyr Romanus, auquel il a consacré ses vers : « qu'il soit un agneau à la droite, qu'on le revête de la toison, *sit dexter agnus, induatur vellere.* » Florent et Laurent sont de ces élus ; et ainsi un Dextrianus, d'Aix-en-Provence, dont l'épitaphe, du commencement du VIe siècle, contient ces lignes :

.....
✠ DEXTRIANVS · NOMINE
VOCITATAVS (SIC) IN VITA
NEC · INMERITO · NAM TVO
SIC · MVNERE · CRISTE ·
DEXTRIS · TIBI · NVNC FIDE
ADSISTIT · IN AGNIS
ÆTERNVM · SPERANS · TE
DN̄NE · LARGIENTE DONVM....

« ✠ Dextrianus (*homme de droite*), appelé de ce nom durant sa vie, et non à tort, car, par votre faveur, ô Christ, sa foi l'a ainsi placé maintenant à côté de vous parmi les agneaux de droite, espérant de votre largesse, Seigneur, le don éternel » (*Rev. de l'Art chrétien*, t. XXIX, p. 325).

1. Le comm. de Rossi a judicieusement observé « que les visions racontées dans les actes authentiques des martyrs des premiers siècles jettent de la lumière sur l'iconographie et les symboles de l'ancien art chrétien et réciproquement » (*Bull. d'arch. chrét.*, 1880, p. 73).

entendîmes une acclamation concertante de personnes disant AGIOS, AGIOS, AGIOS, sans interruption. Et nous vîmes au milieu de ce lieu siéger comme un homme âgé, ayant des cheveux de neige et un visage de jeune homme ; nous ne vîmes pas les pieds. Et à sa droite et à sa gauche étaient vingt-quatre vieillards, et derrière eux beaucoup de personnes debout..... Et les vieillards nous dirent : Allez et jouez. » (*Revue de l'Art chrétien*, t. XXX, p. 90-91.)

Notons ces détails qui élucident singulièrement nos mosaïques : le costume blanc des martyrs entrant au ciel, la pente douce qu'ils montent (comme les agneaux, à St-Vital), la jeunesse du Christ imberbe, l'escorte des quatre anges (comme à St-Apollinaire le Neuf), les vingt-quatre vieillards et la lumière qui remplit le ciel.

5. L'arc de l'abside est circonscrit par un large bandeau d'or, où se succèdent des arbres verts à trois branches, sur lesquels perchent deux oiseaux, le tout aboutissant à un canthare où sont posées deux colombes. Cette large bordure est prise entre deux bandes blanches, découpées en lambrequins verts, timbrés chacun d'une petite croix pattée.

Un dernier bandeau se profile à la partie inférieure de l'abside, au-dessus de l'étage des fenêtres, qui sont au nombre de sept et cintrées.

L'ébrasement des baies est aussi décoré de mosaïques. De chaque côté est simulée une colonne jaune, enroulée en spirales de feuillages verts. Le chapiteau supporte, avec ou sans frise intermédiaire, au milieu, un arc quadrillé vert et rouge et, aux extrémités, un arc rubanné, de même nuance.

Les trumeaux sont remplis, en imitation de niches, par quatre évêques, que des inscriptions suspectes, puisqu'elles sont modernes, nomment dans cet ordre, de gauche à droite : Ecclésius, ECLESIVS ; St Sévère, SC̄S SEVERVS; St Ours, SC̄S VRSVS et Urcisin, VRCISINVS. Le P. Garrucci justifie ainsi leur représentation : « Deux seulement portent l'honorable appellation de Saints, c'est-à-dire St Sévère et St Ours ; les deux autres furent représentés comme ayant bien mérité de l'édifice sacré. Ecclésius est le premier, probablement parce que c'est lui qui a ordonné la construction et assigné les fonds à l'argentier Julien. Le second est Urcisin, certainement parce qu'il a ordonné à Julien le complément de l'œuvre. Ni l'un ni l'autre ne tiennent en mains le modèle de la basilique, mais le livre des évangiles, insigne épiscopal. L'abbé Agnello a copié sur cette mosaïque le portrait d'Urcisin, dont il écrit (*in vita*, cap. 1) : « Ursicinus rubicundam habens faciem oculosque grandes, procer statura, tenui corpore. » Il fit la même chose pour St Ours, dont il rappelle l'image, et de fait son portrait concorde avec sa description : « In musivo cameræ tribunæ beati Apollinaris nomen illius una cum sua imagine S. Ursus descriptus est, tensam et pulchram habens faciem, modice calvus. » On s'étonne de ne pas rencontrer dans la vie de St Sévère le portrait de ce Saint, quoiqu'il fût à côté de St Ours. Nous ne savons pas le motif qui a fait choisir ces deux saints évêques. On peut supposer que ce fut pour St Sévère son élection merveilleuse par l'indication de la colombe, qui fut aussi attribuée aux évêques antérieurs. Pour St Ours, c'est parce qu'il fabriqua le premier le dôme grandiose de Ravenne : « Iste primus hic initiavit templum constituere Dei ut plebes christianorum, quæ in singulis tuguriis vagabant, in unum ovile piissimus colligeret pastor. » Notons *tuguria*, qui doit s'entendre d'un petit édifice sacré (voy. le Lexique au mot *collustrium*). La basilique fut nommée *Ursiana*, à cause de son fon-

dateur, et *Anastasis*, parce qu'elle était dédiée à la sainte résurrection. »

Le costume est le même pour tous les évêques : dalmatique blanche laticlavée de noir, chasuble violette, pallium à une seule croix, frangé à l'extrémité ; souliers lacés, avec une croix se détachant de l'empeigne. Le geste de la main droite est celui de la bénédiction grecque, et de la gauche, enveloppée dans un pan du manteau, ils tiennent un livre fermé, dont la couverture est gemmée.

Le P. Garrucci continue ainsi : « Nous verrons plus tard qu'en nous tenant à cet indice du pallium à une seule croix, nous pouvons reporter à une époque plus tardive la mosaïque à gauche du chœur de St-Apollinaire, car ces deux images ont le pallium à plusieurs croix. Il faut tenir compte aussi des divers costumes du clergé de Ravenne, qui porte la barbe courte sous St Sévère et St Ours, de même sous Urcisin, mais qui se rase sous Ecclésius et Maximien » (p. 77). Les règles posées ici par le docte archéologue sont purement arbitraires (1). Ainsi, que le pallium ait une ou plusieurs croix, peu importe : au XIIIe siècle, on n'y prenait pas garde, au témoignage de Guillaume Durant, qui indique des palliums à une seule croix, comme est celui, au VIIIe siècle, de la mosaïque du Triclinium, à Rome. Il faudrait alors, uniquement basé sur ce fait, attribuer la figure centrale et le tableau latéral à des époques postérieures, ce qui est absolument invraisemblable. Toutes ces représentations sont contemporaines, et l'on n'a pas refait après coup une ou deux parties de la mosaïque.

1. M. Rohault de Fleury a figuré ces palliums dans la *Messe*, pl. DLXIII, DCXXXI. Il conclut ainsi : « La mosaïque en question a été l'objet de restaurations tellement profondes, qu'elle ne peut constituer, dans l'histoire du pallium, un monument certain » (*La Messe*, t. VIII, p. 51).

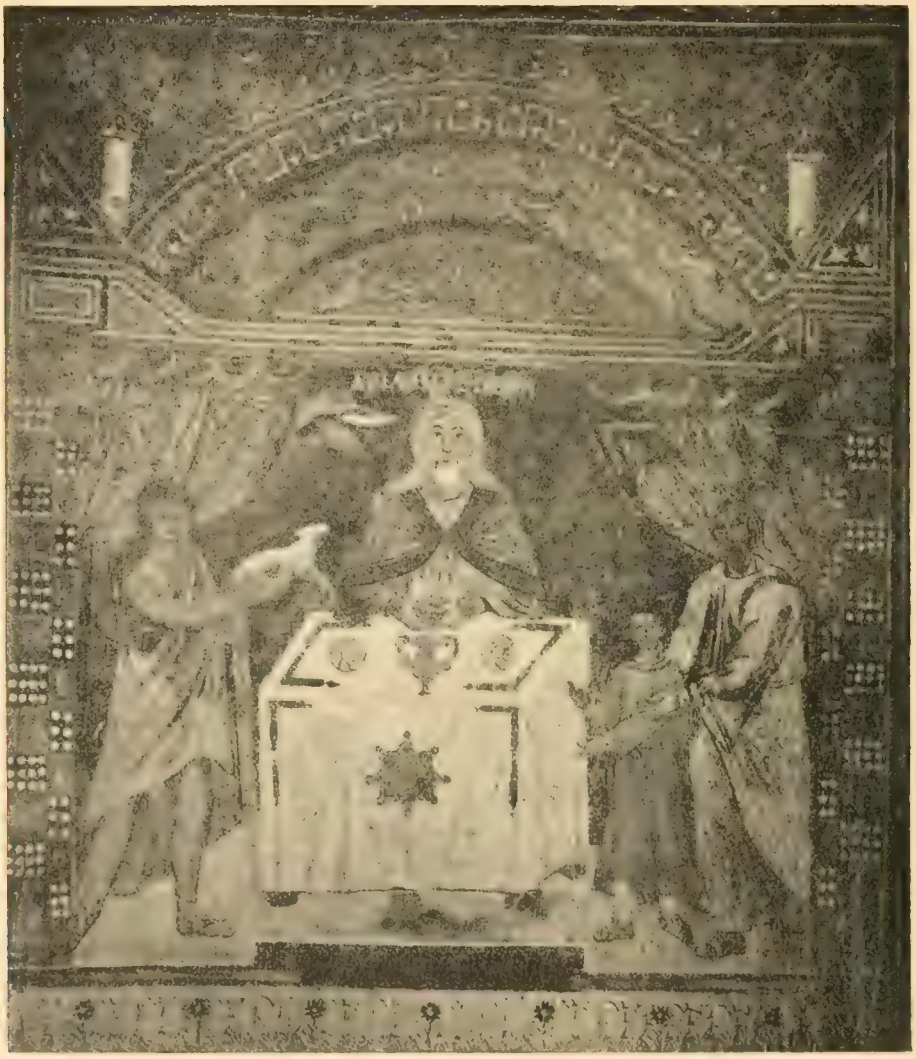
Les évêques, moins un, qui est Urcisin, sont tonsurés ; c'est de rigueur. Ecclésius seul n'a point de barbe (1). Il ne faut pas se presser de tirer des conclusions de ces monuments. Si la mosaïque a été faite sous Maximien, elle ne vaut archéologiquement que pour son pontificat. Qui garantit l'exactitude de l'artiste pour des temps antérieurs à une époque où la critique historique n'existait pas ? Il serait donc téméraire, d'après ces seuls indices, de déduire un type certain.

Je vais plus loin. Je nie formellement la présence de St Sévère et de St Ours. Ciampini n'a pas donné leurs noms ; donc peut-être n'existaient-ils plus de son temps ou même n'avaient-ils jamais existé. La planche du P. Garrucci les omet, et je ne les trouve que dans son texte. Or il n'est pas admissible que pour des saints en possession d'un culte, auxquels on accorde le qualificatif *sanctus*, on ne donne pas son équivalent iconographique, qui est le nimbe. Il faudrait donc chercher dans la série des archevêques deux autres personnages. L'histoire les fournit, c'est d'abord Jean, auteur de la première construction, et, si ce n'était trop tard, car il s'agirait du VIIIe siècle, l'archevêque Damien. Ils sont donc là tous comme bienfaiteurs de l'église, et c'est pour cela que la récompense céleste leur est accordée. Ce sont les prédécesseurs de Maximien, figuré sur le tableau impérial.

Je reviens maintenant à l'encadrement de ces quatre effigies épiscopales. Deux colonnes unies ou deux pilastres gemmés,

1. Le pape Nicolas Ier, dans la lettre CXXXVII, aux évêques des Gaules, datée du 23 octobre 867, parle des « clerici » qui « barbas radere suas non abnuunt », alléguant l'usage de l'Église romaine, qui le fait par propreté et par respect pour le ministère ecclésiastique : « Ob munditiem, quam expressius ecclesiasticum expetit et deposcit ministerium. » — Voir sur l'absence de barbe au IXe siècle dans les mosaïques le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 1re édit., p. 495.

bordent les trumeaux. Leurs chapiteaux feuillus soutiennent un arc gemmé dont le tympan est garni d'une coquille verte : la dentelure extérieure porte à chaque pointe, en manière de perle, un petit disque de nacre. A la hauteur du tailloir des chapiteaux est fixée une tringle à laquelle pendent deux rideaux, relevés sur les côtés : ces rideaux sont blancs, avec un galon d'or en haut et, à la partie intérieure, également en haut, rehaussés d'un *gamma* d'or, agrémenté d'un point d'or. Ils sont suspendus à la



Mosaïque de St-Apollinaire in classe : Les trois sacrifices.

tringle par des anneaux d'or. Entre les deux rideaux pend une couronne d'or gemmée [1], attachée par trois courtes chaînes de même métal. Le fond sur lequel se détachent les personnages est bleu, avec sol gris, c'est-à-dire terreux. S'il se fût agi de Saints, comme on le prétend pour deux d'entre eux, la couleur eût été différente et le sol probablement vert.

6. Les trois faits de l'Ancien Testament

1. Le musée de Vienne possède une « plaque de marbre ayant servi au retable d'un autel et portant une couronne » gemmée. « Un *alpha* et un *oméga* pendent par une chaînette aux branches de l'X du monogramme » (*Congrès arch. de France, séances tenues à Vienne en 1879*, p. 39).

qui sont la figure du sacrifice eucharistique, ont été groupés ensemble dans un même tableau ([1]), tandis qu'à St-Vital, ils forment deux tableaux opposés. De la sorte se termine, au côté droit de l'abside (droite du spectateur), la série des mosaïques de l'étage des fenêtres. Le fond est bleu. Deux pilastres, gemmés et perlés, ferment l'entrée d'une espèce d'abside dont le tympan représente une coquille entre deux colombes. Au-dessus s'étend un double bandeau, l'un zigzagué, l'autre formant un méandre, avec un fleuron à chaque découpure. Le pourtour extérieur simule un feston. Aux angles du tympan surgissent deux colonnettes sur lesquelles des aigles sont perchées ([2]). Si les colombes représentent les âmes fidèles, il faut voir aussi dans ces aigles un symbole. Or il est indiqué par ce texte même du psaume : *Renovabitur ut aquilæ juventus mea* ([3]). Nous avons certainement ici le renouvellement du sacrifice antique sous une forme meilleure et plus parfaite, l'ancienne loi n'étant que l'ombre et la figure de la nouvelle.

Melchisédech, désigné par son nom, MELCHISEDECH, occupe le centre du tableau. C'est un vieillard à longs cheveux, barbu, portant au-dessus du front, en qualité de roi de Salem ([4]), une ferronnière d'or, ornée d'une gemme en losange, flanquée de quatre perles. Il revêt sur sa tunique une chape violette à orfrois d'or, agrafée sur la poitrine. Il tient à deux mains un pain rond et est tourné vers le spectateur, comme célébraient autrefois les prêtres. L'autel, où il offre le sacrifice, est une table à quatre pieds, recouverte de toutes parts d'une nappe blanche, qui en tombant forme des plis. Sur la table même, la nappe est ornée de deux *gamma* noirs qui se rejoignent et, à la partie inférieure, de deux autres *gamma* semblables, mais placés seulement aux angles supérieurs, avec une rose au milieu. Cette rose, de forme géométrale, a sa circonférence découpée à huit pointes, chacune amortie par un globule : à l'intérieur sont inscrits l'un dans l'autre un cercle, un losange et une bulle. Sur l'autel on voit un calice à deux anses ([1]), semblable au canthare et placé entre deux pains circulaires, côtelés obliquement ([2]). Du haut du ciel nuagé sort une main qui s'abaisse, comme pour prendre l'offrande, ce qui indique qu'elle est agréée par Dieu. La main est vue par le dos, et les doigts sont allongés ([3]).

A la droite de l'autel se tient un adolescent, de taille élancée et recouvert d'un simple manteau, qui laisse à nu l'épaule et le bras droit, ainsi que les deux jambes. Il est chaussé de souliers en peau souple, dont l'empeigne et le talon sont réunis par des lacets qui se nouent au cou-de-pied. Il présente des deux mains un agneau, qui aide à le faire reconnaître, puisqu'il n'est pas nommé : c'est Abel, le premier des sacrificateurs. A gauche s'avance un vieillard, vêtu d'une

1. Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. III.

2. Un manuscrit syriaque, conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence et qui fut terminé en 586, nous montre de hauts portiques, soutenus par d'élégantes colonnettes et, sur le faîte, des oiseaux, des animaux et des arbres. M. Bayet, dans ses *Recherches*, p. 71, estime « que cette miniature a été copiée sur une mosaïque », à cause de l'analogie des deux représentations.

3. *Psalm.*, CII, 5.

4. « Melchisedech rex Salem » (*Genes.*, XIV, 18).

1. Voir sur les calices à deux anses la *Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 437.

2. A la cathédrale de Turin, sur la tombe de l'évêque Rusticus, mort à la fin du VIIe siècle, le tortil se retrouve au milieu du monogramme ou chrisme avec l'*alpha* et l'*oméga*.

3. Cette main ouverte se justifie par plusieurs textes scripturaux : « Elevavit manum suam super eos » (*Psalm.*, CV, 26). — « Extendisti manum tuam » (*Psalm.*, CXXXVII, 7). — « Posuisti super me manum tuam » (*Psalm.*, CXXXVIII, 5). — « Aperiente manum suam, omnia implebuntur bonitate » (*Psalm.*, CIII, 28). — « Aperis tu manum tuam et imples omne animal benedictione » (*Psalm.*, CXLIII, 16). Voir sur la main de Dieu le *Dictionnaire* de Martigny, p. 207.

tunique blanche laticlavée. Il offre, en le tenant aux épaules, son jeune enfant, qui a l'air d'hésiter et gesticule comme s'il répugnait au sacrifice. Son vêtement est une tunique longue, galonnée au cou, marquée à l'épaule gauche d'un triple cercle et, à la partie inférieure, d'une espèce de Z. Tous les deux ont les mêmes chaussures, avec trois pois disposés triangulairement à l'empeigne. Il n'est pas difficile de reconnaître ici Abraham et Isaac, qui se voient aussi sur la mosaïque de St-Vital.

Au-dessus de l'autel, pour rappeler l'ancien usage liturgique, en avant de l'abside, sont suspendues deux courtines, nouées au milieu et relevées sur les côtés. Elles sont attachées par des anneaux glissant dans une tringle. L'étoffe est rouge, galonnée d'or au-dessous des anneaux ; aux angles sont disposés des *gamma* d'or, embrassant une petite pièce carrée de même.

Le fond du tableau est noir et le sol blanc. Le P. Garrucci a lu à la partie inférieure deux lignes de lettres qui n'ont encore présenté aucun sens :

EDRSON CRIBVRN SEM
NVSIIINIVS IIIRISSENRARI

7. Le tableau qui fait face au côté gauche (la droite de l'abside) a plus d'importance, car il se distingue par un caractère essentiellement historique, bien que le trait auquel il fait allusion ne soit pas encore parfaitement élucidé. L'encadrement est le même : colonnes avec rideaux, conque de l'abside flanquée de colonnes. Tout l'intérêt se concentre sur les personnages abrités par les courtines, qui, au nombre de neuf, se succèdent dans cet ordre :

Un sous-diacre, en dalmatique blanche laticlavée d'or, tenant une coupe circulaire et peu profonde, peut-être une boîte à encens, comme le ferait supposer l'attribut de celui qui vient après lui.

Un diacre, en dalmatique semblable, tenant par l'anneau un encensoir rond, sans couvercle, élevé sur trois pieds et soutenu par des chaînes courtes.

Un moine, vêtu de brun, peut-être l'abbé du monastère annexé à la basilique.

Un archevêque, portant l'aube, la chasuble et le pallium, relevant un pan de la chasuble en avant pour recevoir les privilèges qui lui sont conférés.

Un autre archevêque, nommé AR (CHIEP IS) COPVS, habillé d'une dalmatique laticlavée de noir, d'une chasuble jaunâtre relevée sur les bras et d'un pallium marqué de trois croix. Sa tête est entourée d'un nimbe d'or.

Un empereur, jeune et imberbe, nimbé d'or, tenant un rouleau où est écrit PRIVILEGIA. Il a des souliers blancs, galonnés en rouge verticalement et horizontalement à l'empeigne, une robe blanche, une cotte blanche brodée, un manteau violet agrafé sur l'épaule, avec une pièce d'or semée de cercles contournant un point. Si l'on en croit l'inscription, ce serait Constantin le Grand, CONSTANTINVS MAIOR IMPERATOR.

Suivent deux autres empereurs, nommés Héraclius et Tibère : HERACLII ET TIBERII IMPERATOR. Ces inscriptions sont modernes, et il serait difficile de dire jusqu'à quel point il faudrait y avoir confiance. Rien ne prouve d'une manière certaine qu'elles reproduisent des inscriptions antérieures. En tout cas, les deux noms devraient être au nominatif et non pas au génitif. Ces deux personnages ont le nimbe d'or, qui est un signe de souveraineté (1). Leurs tuniques et leurs man-

1. St Thomas fait du nimbe, qu'il appelle *couronne*, l'attribut de la souveraineté : « Corona vel aurea, per quod homo efficitur quodammodo divinitatis particeps et per consequens regiæ potestatis » (S. Thomas, *Summa*, III pars suppl., q. XCVI, *De aureolis*, art. I).

Malgré une telle autorité, gardons, dans notre terminologie propre, le mot *nimbe*, qui a pour lui une haute antiquité, puisqu'il a été employé par St Isidore de Séville, au VIe siècle : « Lumen, quod circa angelorum capita pingitur, nimbus vocatur » (ISIDOR., *Origin.*, XIX, 31).

teaux sont blancs, celui-ci agrafé sur l'épaule et rehaussé d'une pièce brune. Tibère est jeune, et son diadème porte des pendeloques.

Le dernier personnage, la tête coiffée d'une toque carrée, habillé d'une tunique courte, tient à deux mains un ciborium dont la coupole est supportée par quatre colonnes.

Tâchons de dégager la vérité historique de ce motif un peu confus et qui l'est davantage depuis la mutilation qu'il a subie, car il a été en grande partie repeint, sur fond bleu, et la restauration a pu être faite sans critique ni discernement. Mgr Crosnier, suivant en cela l'auteur qu'il copie, écrit : « Ciampini prétend qu'on avait voulu rappeler la consécration de cette église. Saint Maximien, le Pontife consécrateur, serait le personnage nimbé placé au milieu, et saint Urcisinus, le fondateur, serait l'autre personnage » (p. 47). D'abord, comme à St-Vital, nous avons le clergé de l'église, composé d'un diacre, d'un sous-diacre, d'un moine et de l'archevêque. L'archevêque nimbé, qui vient après, ne peut être que St Apollinaire, à moins que l'on ne veuille y voir un des premiers fondateurs de la basilique, honoré d'un culte public, comme seraient, d'après les mosaïques de l'étage des fenêtres, St Sévère ou St Ours. Je préférerais St Apollinaire, parce que c'est à lui qu'est faite la donation, à proprement parler. Si elle a lieu en son honneur, ce n'est pas lui cependant qui la reçoit, mais un de ses successeurs, qui s'avance en effet pour recevoir les privilèges que lui confère l'empereur. Serait-ce Maximien ? Il est difficile de le croire : il faut trouver quelque archevêque correspondant par sa date à celle des empereurs indiqués. Une telle recherche ne peut guère être faite que par des archéologues de Ravenne.

Il y a trois empereurs, c'est incontestable ; tous ont le nimbe qui les caractérise particulièrement, mais un seul le diadème. Ne serait-ce pas le père, avec ses deux fils ? Celui qui ceint le diadème ne serait-il pas le souverain régnant au moment où s'exécutait la mosaïque ? J'indique la marche à suivre plutôt que je ne résous la question, car il y a là un point d'histoire qui n'est pas de ma compétence. Qu'on le remarque bien, la dation du rouleau, nommé à tort ou à raison *privilèges*, indique nécessairement le droit de construire et de posséder, peut-être même la concession du terrain nécessaire pour l'église et ses dépendances, ou même encore l'octroi de domaines particuliers affectés à l'entretien du culte et du clergé.

Puisque le nom de Constantin a été mis en avant, je puis citer en témoignage les possessions données par cet empereur aux basiliques de Rome, inscrites sous la dénomination générale *donum* (1). Quoiqu'il soit postérieur de plusieurs siècles, je puis encore invoquer le témoignage d'une fresque, peinte au XIIe siècle, sous le porche du monastère des SS-Vincent et Anastase à Rome, où l'on voit, non seulement l'acte de la donation, mais aussi la représentation figurée des terres gracieusement concédées.

Le père seul est l'auteur de la donation : c'est lui qui présente le rouleau où est inscrite sa munificence et qu'il remet à l'archevêque. Les deux fils ne sont que des témoins

1. « Constituit (Constantinus) in servitio luminum massam Garilianam in territorio Suessano, præstantem singulis annis solidos quadringentos... Donum aromaticum ante altaria... Donum fontis baptisterii, massam... fundum... — Item in reditum donum quod obtulit Constantinus Augustus beato Petro apostolo... domum... hortum... possessionem. — Cui basilicæ (Sti Pauli) donum hoc obtulit. — Et omnia agrorum circa palatium ecclesiæ Hierusalem dono dedit. — Et donum in reditum (basilicæ S. Agnetis)... omnem agrum. — Et donum quod obtulit basilicæ Capuæ possessionem... massam. — Et donum obtulit hoc (basilicæ Neapolitanæ) possessionem... » (*Liber pontif.*, in vita S. Silvestri).

de l'acte impérial. Cependant peut-être ont-ils fait davantage, et le ciborium serait alors apporté en leur nom. Je vois à cette interprétation ce double avantage qu'elle permet d'établir plus sûrement deux points qui cessent dès lors d'être en litige. Dans cette hypothèse, l'archevêque nimbé sera toujours St Apollinaire, car le privilège est accordé pour l'honorer, de même que le ciborium est fait pour être placé dans sa basilique sur son autel et sur sa tombe. Or l'on sait par l'histoire que ce fut en 549 que l'archevêque Maximien transporta sous le maître-autel le corps du fondateur du siège de Ravenne, et à cette occasion il écrivit sa passion. L'archevêque à qui sont remis les privilèges, et probablement aussi le ciborium, pourrait donc bien être Maximien.

Faisons une autre hypothèse : l'empereur a pu donner les privilèges à une époque différente de celle de la remise du ciborium : alors le premier fait n'aurait été rappelé que comme souvenir historique, à l'époque où le second aurait eu lieu. Quant au ciborium, qui avait sa raison d'être à cause de la translation qui venait de se faire, ce n'est pas et ce ne peut être un édicule de marbre dans le genre de celui qui est conservé dans un des bas-côtés et que fit l'archevêque Valère, mort en 810 (1). Le présent impérial devait avoir une tout autre valeur et le *Liber pontificalis* parlant plusieurs fois de *ciboria* d'argent, je crois que l'on peut, sans hésitation, dire que l'offrande impériale fut digne du saint à qui elle était faite et conforme aux habitudes du temps.

Le regretté Léon Palustre écrivait en 1876 dans le *Bulletin monumental*, p. 284, 285 : « Dans l'église de Saint-Apollinaire *in classe*, construite en 534 par le trésorier Julien et consacrée en 549 par Maximien, archevêque de Ravenne, se déroule une singulière composition, qui est supposée représenter le prélat en question, recevant de trois empereurs de Constantinople, auxquels une inscription moderne donne les noms de Constantin, d'Héraclius et de Tibère, les nombreux privilèges regardés jadis comme le complément indispensable de toute fondation. Il semblerait donc, d'après cela, que tout l'intérieur de la basilique n'aurait été revêtu de mosaïques qu'un siècle environ après son achèvement. Cependant, le caractère des figures, aussi bien que celui des ornements, assigne une date beaucoup plus ancienne à ce travail, et nous sommes bien forcé de trouver un moyen de concilier deux choses en apparence inconciliables.

« Pour nous, contrairement à l'opinion de M. Desjardins, qui plaide en faveur d'une substitution d'effigies, résultat d'une flatterie envers les souverains du jour, nous sommes persuadé que l'inscription seule dont nous avons parlé induit en erreur les observateurs, même les plus attentifs. Si des restaurations ont eu lieu, ce n'est assurément pas sur ce point ; et tout fait supposer que les trois prétendues figures impériales n'ont été baptisées de noms superbes qu'à une époque fort éloignée de leur exécution. Autrement, comment expliquer que pas une d'entre elles n'ait le front ceint du diadème, que rien ne les rapproche des représentations du même genre que nous voyons à Saint-Vital ? »

Le P. Garrucci a proposé une explication du tableau, en s'inspirant de textes et de faits historiques. « Les fragments lacérés, qui appartinrent certainement au dessin primitif, nous en diront assez pour démontrer que M. de Caumont a été mal inspiré (*Bull. mon.*, t. III, p. 102) lorsqu'il a cru qu'on y avait représenté l'empereur Justi-

1. Voir sur le ciborium de Ravenne, Rohault de Fleury, *Ciborii*, p. 15 plaquette extraite des *Monuments de la messe*).

nien et St Maximien, évêque de Ravenne, que l'on sait avoir consacré cette basilique. Mais la figure de St Maximien nous est assez connue par le portrait que nous en avons dans la mosaïque de St-Vital, et il n'a rien de commun avec celui que l'on voit ici. Nous nous arrêterons aux trois nimbes survivants dont sont décorés les trois personnages à gauche de la mosaïque. Le nimbe était une distinction de suprême dignité civile : Constantin et les empereurs ses successeurs l'ont retenu, et les artistes l'ont même donné à Hérode pour signifier la dignité royale. Il se donne encore aux Césars associés à l'empire, et c'est ainsi qu'en sont parés Théodose et ses deux fils, Arcadius et Honorius, sur le grand disque d'argent de l'Académie de Madrid. Il est donc évident qu'on ne peut supposer ici Justinien qui régna seul, mais un empereur que l'on sait avoir eu des associés à l'empire. De plus, ce prince remet à l'archevêque un volume, où on lit les dernières lettres LEGIA, que l'on supplée facilement *privilegia*, mais elles n'ont aucun sens relativement à Justinien et Maximien, parce que l'on ignore que cet archevêque ait demandé des privilèges aux princes. Toutes ces circonstances, au contraire, et d'autres encore qui favorisent l'interprétation du tableau, nous sont fournies, avec tant d'autres précieuses notices, par l'historien Agnello. Il raconte donc, dans la vie de Réparatus, que cet archevêque gouverna l'église de Ravenne au temps de Constantin Pogonat et de ses frères, Héraclius et Tibère, et qu'il obtint de l'empereur la confirmation des concessions impériales, que l'on appelait alors *privilèges*, faites à St Agnellus par Justinien (*in vita S. Agnelli*, cap. II), et à St Félix par Philippique (*in vita S. Felicis*, cap. V). Il est encore vrai que Réparatus ne se fit pas consacrer à Rome ou, comme l'écrit Agnellus, *Reparatum sub romana sede se non subjugasse*, mais il est certain qu'il se réunit ensuite au pape. D'où il devient manifeste, ainsi que l'écrit le même historien Agnello (*in vita Reparati*, p. 148), que l'empereur restreignit à huit jours le séjour que devait faire à Rome le nouvel évêque pour sa consécration : *et hoc decrevit ut in tempore consecrationis non plusquam octo dies Romæ electus Romæ vertat*, ce qui est confirmé par Anastase (*in vita Doni*). Agnello ajoute que l'empereur voulut qu'on représentât cet événement dans la tribune de St-Apollinaire et par là sera encore prouvé que cette représentation n'est pas un monument élevé au schisme, comme il paraîtrait à première vue, car Réparatus ne demanda pas à Constantin la confirmation de l'αυτοκεφαλία ou de l'indépendance du pape dans la consécration et la donation du pallium, lequel Maure avait obtenu de la cour de Constantinople. Les privilèges obtenus par Réparatus furent, selon le témoignage même d'Agnello, l'exemption des taxes et des impôts, ainsi que du tribunal laïque pour le clergé et l'honneur du staurophore. Il est encore vrai qu'Agnello et Anastase parlent de cette soumission de manière à faire croire que le schisme ne fût éteint que par l'archevêque Théodore qui succéda à Réparatus; mais il faut considérer que jusqu'à cet archevêque la charte des deux privilèges obtenus par Maure était conservée à Ravenne et que Théodore tira ce monument de dissension de ses archives et l'envoya au pape. C'est pourquoi il put être considéré comme l'auteur de la paix rendue à l'église de Ravenne et mériter un éloge spécial tel qu'est celui du Livre pontifical (*in vita Leonis* II) : *Hujus temporibus percurrente divali jussione clementissimi principis restituta est ecclesia Ravennatis sub ordinatione sedis apostolicæ, ut defuncto archiepiscopo, qui electus fuit juxta antiquam*

consuetudinem, in civitatem Romanam veniat ordinandus ; quoique cette conciliation ait été faite par Réparatus avec le pape Donus (Anast., *in vita Doni) : Ecclesia Ravennatum, quæ se ab ecclesia romana separaverat, causa autocephaliæ, denuo se pristinæ sedi apostolicæ subjugavit.* Agnello put donc écrire en toute vérité de l'archevêque Théodore : *Mortuo Agathone Papa, cum successore Leone omnia placita adimplevit statutaque inter se fuerunt ut qualem electum hic ex Ravenna sacerdotes Romam deportassent ipsum consecrasset, non amplius in tempore consecrationis Romæ maneret nisi octo diebus, ultra jam illuc non veniret.*

« A l'aide de ces considérations, il sera aisé d'expliquer le sujet de la mosaïque. L'archevêque Réparatus [1], avec son archidiacre et deux autres clercs, reçoit des mains de Constantin, qui s'y est fait représenter accompagné de ses deux frères et de son petit-fils Justinien, les privilèges ou concessions impériales que la cour de Constantinople avait déjà accordés aux évêques et, en outre, cette disposition, qui fut confirmée au temps de Théodore et qui ordonnait à l'archevêque de se faire consacrer par le pontife romain, à condition qu'il ne resterait pas à Rome plus de huit jours pour cette consécration et qu'il ne serait pas tenu d'y retourner dans le cours de son épiscopat. Nous pouvons déterminer le temps précis où cela advint, car nous savons que Pogonat adjoignit ses deux frères à l'empire en 678 et qu'il les avait déjà déposés en 681, en proclamant Auguste son fils Justinien, qui était alors dans sa onzième année. La dernière figure que l'on voit dans la mosaïque est le petit Justinien : sa dignité de César est exprimée par le diadème décoré de perles, mais le nimbe est omis, parce qu'il est propre aux Augustes. Constantin n'a pas ici la longue barbe, qui ne lui fait pas défaut sur ses monnaies : on sait du reste que le surnom de Pogonat lui vint de la barbe qu'il portait à son retour à Constantinople, qu'il avait quittée étant jeune et imberbe. Réparatus a le costume d'archevêque, tunique, chasuble et pallium sacré : il tend ses mains, voilées de la chasuble, pour recevoir le volume des privilèges, *privilegia.* Du reste, je n'insiste pas sur les détails, parce que j'estime que la mosaïque a été refaite plusieurs fois et qu'il n'y a pas moyen actuellement de distinguer d'une manière certaine l'original des restaurations postérieures. Mais entre les deux personnages principaux, on en voit un troisième, vêtu en archevêque et ceint du nimbe, qui assiste à la remise. La première idée est que c'est la représentation du Saint dans l'église duquel l'empereur fit poser le tableau ; mais il est certain qu'il ne ressemble pas à celui qui se voit dans la même église. Il me paraît très probable que c'est St Agnello, à qui furent faites la première fois les concessions dites privilèges, consistant pour le clergé dans l'exemption des impôts et du tribunal séculier ; pour l'archevêque, dans l'usage du staurophore ou crucifère. L'historien des Blaquernes, rapportant à un ordre impérial la confection du tableau en mosaïque, dit encore qu'on y écrivit deux vers qu'il rapporte et que, par commandement d'Auguste, le nom des personnages fut écrit au-dessus d'eux : *Jussit ut eorum effigies et suam in tribunali cameris B. Apollinaris depingi et variis tessellis decorari ac subter pedibus eorum binos versus metricos describi continentes ita :*

Is igitur socius meritis Reparatus ut esset
Aula novos habitus fecit flagrare per ævum

et super caput imperatoris invenies ita : Constantinus major imperator Heraclii et Tiberii imperator. Il n'est pas probable que

1. Garrucci parle encore de Réparatus (669-675) dans le tome I, p. 575.

l'épigramme commençât par *igitur*, qui est une conclusion sans prémisses. Dans l'inscription relative aux trois Augustes l'erreur est manifeste et peut-être pourra-t-on la corriger ainsi : HERACLIVS TIBERIVS CONSTANTINVS AVGGG. Il est moins aisé de restaurer le premier des deux vers. Peut-être pourrait-on, au lieu de IS IGITVR, supposer EXIMIIS et alors le sens serait satisfaisant :

Eximiis igitur meritis Reparatus ut esset
Aula novos habitus fecit flagrare per ævum.

« Dans le second vers *habitus novus* s'entend du nouveau revêtement de la paroi, c'est-à-dire la nouvelle mosaïque placée sur le mur de la tribune. Reste à dire quel est l'objet que l'on voit dans les mains du petit Justinien, bien qu'il ne soit pas entier. Autant qu'on peut arguer de ce qui reste, il devait représenter un don envoyé à St Apollinaire, peut-être un reliquaire en forme de petit ciborium » (p. 90-92) (1).

Ainsi la date de ce tableau serait entre les années 678 et 681, en d'autres termes la fin du VIIe siècle. Le style, en effet, en est beaucoup moins beau que pour la conque de l'abside de l'arc triomphal. Tous les personnages sont exactement nommés, moins toutefois St Apollinaire que je maintiens comme tel. Justinien paraît bien grand pour un enfant de onze ans ; il n'a même pas de différence notable pour l'âge avec celui de ses oncles qui l'avoisine. Je ne crois pas à la donation d'un reliquaire, mais bien d'un *ciborium*, ce qui est plus rationnel. D'ailleurs, quelle aurait été la destination de ce reliquaire et peut-on lui citer des similaires ?

Novos habitus indique un renouvellement général, et non pas une restauration partielle ou une minime addition. Et comme il s'agit de l'*aula* tout entière, il faut y comprendre aussi les marbres : ne vouloir y voir que des mosaïques serait donner un sens très restreint à l'expression qui a une plus grande portée et, dans cette hypothèse, le ciborium offert est à la fois un ornement et une nouveauté. Enfin, je crois qu'on peut lire autrement que le P. Garrucci l'inscription impériale. Je proposerai donc : *Constantinus, major frater Heraclii et Tiberii*, imperator. Le chroniqueur reproduit ce qu'il a vu ; on peut seulement lui reprocher d'avoir mal lu le mot *frater* et inutilement répété deux fois *imperator* : Héraclius et Tibère ne sont pas des empereurs, mais seulement associés à l'empire ; autrement l'on eût écrit *imperatores*. Le singulier *imperator* se rapporte donc directement à *Constantinus*, qui est le sujet. Si *Heraclii* et *Tiberii* sont au génitif, ce n'est ni par fantaisie de l'auteur ni par pur hasard. Tout s'explique en faisant précéder ces deux noms du qualificatif *frater*, qui les relie à Constantin en tant que parents. C'est aussi la seule raison qui ferait subsister l'adjectif *major* que l'on n'a aucune raison de supprimer. Constantin est donc bien réellement le frère aîné d'Héraclius et de Tibère (1).

8. L'arc triomphal comprend deux zones, encadrées l'une et l'autre dans un bandeau feuillagé. A la partie supérieure, le fond est bleu : des nuages, en forme de cirres, sont épars horizontalement. Le Christ occupe le centre ; il est escorté des quatre animaux symboliques, rangés ainsi : l'aigle et l'homme à droite, le lion et le bœuf à gauche. Les plus dignes sont donc à la droite, et le premier rang, en raison de la proximité, est

1. L'explication du P. Garrucci n'est pas nouvelle, car elle se lit dans Ciampini (t. II, p. 84), qui ne s'y arrête pas et restitue ainsi l'inscription : *Constantinus major imperator, Heraclii et Tiberii imperatorum frater.*

1. « Une partie, fort endommagée, de la décoration de St-Apollinaire *in classe* date du septième siècle et présente les images des empereurs régnants » (Bayet, [illegible], p. 101).

donné à l'homme et le troisième au lion, qui l'emporte ainsi sur le bœuf. Tous sont ailés et nimbés d'or. Leurs ailes volent, comme s'ils planaient dans l'espace, mais elles sont disposées parallèlement. Tous aussi se distinguent par le même livre fermé, dont la couverture rouge est ornée de gemmes (1). Le Sauveur, figuré en buste, est encadré d'un médaillon gemmé. Il porte la barbe et les cheveux longs, a des pierres précieuses dans les croisillons de son nimbe, bénit à la manière grecque (2), appuie de la gauche sur sa poitrine un livre à couverture gemmée et est vêtu d'une tunique et d'un manteau violets. Suivant une habitude qui remonte à l'antiquité, son bras droit est serré dans un pli de son manteau. Sa figure, peu réussie, dénote la mauvaise humeur. Ce serait donc le Christ juge.

La zone inférieure, comme la précédente, est semée, sur son fond bleu, de cirres rouges et bleu clair. Aux deux extrémités se dressent les villes de Jérusalem et de Bethléem, fortifiées de tours, gemmées et perlées sur toute leur surface, avec trois pendants en perles au cintre de leur porte. De chacune de ces villes sortent six agneaux, qui gravissent les pentes vertes de deux collines, en se dirigeant vers le Christ qu'ils regardent. Un bandeau gemmé sépare cette seconde zone de la courbure inférieure de l'arc. Le triangle ainsi formé est rempli par un fond bleu, sur lequel se détachent en vert des palmiers élancés, à tête touffue, mais n'ayant chacun que deux régimes de dattes. J'ai déjà dit que le palmier était un des symboles de la félicité éternelle (1). L'arc triomphal tout entier est donc consacré à l'iconographie du paradis.

9. Le sujet se continue par les pieds droits de l'abside, où sont superposés, à droite, St Michel et St Matthieu ; à gauche, St Gabriel et St Luc. Il est à croire que la décoration s'étendant jusqu'au sol, les évangélistes devaient se compléter par St Jean et St Marc, ainsi que les archanges Raphaël et Uriel (2). Comme à St-Vital, les évangélis-

1. Au moyen âge, les évangéliaires, qu'on appelait aussi *textes*, étaient enrichis de reliures de métal gemmé. « On comprend que l'or étant le symbole de la sagesse, l'argent celui de l'éloquence évangélique et les pierres précieuses celui des bonnes œuvres et des miracles, ces trois riches ornements convenaient très bien à de telles œuvres, selon la remarque de Rupert » (Auber, *Hist. et théor. du symbolisme*, t. IV, p. 41).

2. « Quæ manus dispositio efficaciter denotat, et quasi imagine quadam exprimit nomen JESUS. Etenim secundus digitus, dum rectus extenditur, J literam denotat, tertius paululum inflexus elementum C describit, quæ literæ mutuo connexæ J C, JESUM significant. Præterea pollex quarto junctus, et ei paululum oblico atque transverso superimpositus, literam X format ; quintus tandem convexus C figurat. Ergo si primus residens super quartum, elementum X exprimit, et quintus paululum flexus C, manifestum erit tribus digitis X C figurari et in Episcopi manu nomen JESU CHRISTI describi : ut quemadmodum ille Apostolis gratiam et benedictionem contulit, sic et Episcopus benedictionem nomine Christi munitus infundat » (J. VALENTINI, Ep. Vestan., *De osculatione pedum Romani Pontificis*. Romæ, 1588, p. 118).

1. Le palmier, d'après les oraisons de la bénédiction des rameaux dans le Missel Romain, est un double symbole de la résurrection et du paradis : « Deus, qui miro dispositionis ordine, ex rebus etiam insensibilibus dispensationem nostræ salutis ostendere voluisti, da, quæsumus, ut devota tuorum corda fidelium salubriter intelligant quid mystice designet in facto quod hodie, cœlesti lumine afflata, Redemptori obviam procedens, palmarum atque olivarum ramos vestigiis ejus turba stravit. Palmarum igitur rami de mortis principe triumphos expectant, surculi vero olivarum spirituale m unctionem advenisse quodammodo clamant. Intellexit enim tunc illa hominum beata multitudo præfigurari quia Redemptor noster, humanis condolens miseriis, pro totius mundi vita cum mortis principe esset pugnaturus ac moriendo triumphaturus et ideo talia obsequens administravit quæ in illo et triumphos victoriæ et misericordiæ pinguedinem declararent. Quod nos quoque plena fide et factum et significatum retinentes, te, Domine sancte, Pater omnipotens, æterne Deus, per eumdem D. N. J. C. suppliciter exoramus ut in ipso atque per ipsum, cujus nos membra fieri voluisti, de mortis imperio victoriam reportantes, ipsius gloriosæ resurrectionis participes esse mereamur. — Benedicantur et hi palmites palmarum seu olivarum et sicut in figura Ecclesiæ multiplicasti Noe egredientem de arca et Moysen exeuntem de Ægypto cum filiis Israël, ita nos, portantes palmas et ramos olivarum, bonis actibus occurramus obviam Christo et per ipsum in gaudium introeamus æternum. »

2. Ceci n'est point une hypothèse, car St-Vital a aussi le culte des quatre archanges. Giulini, dans son *Histoire de Milan*, a donné le plan de la cathédrale, telle qu'elle

tes sont représentés à la fois dans leur personne et leur symbole.

La personne, à l'étage des fenêtres, se trouve au niveau des vivants, et par là se révèle plus particulièrement le but de la mission, qui était de répandre la doctrine évangélique par toute la terre. Au ciel, au contraire, ces hérauts du Verbe proclament les gloires du Christ, qui s'est fait homme, s'est immolé sur l'arbre de la croix, est ressuscité glorieux, et enfin, par son ascension triomphante, a rejoint le ciel sa patrie. Un manuscrit du XIIIe siècle, de la bibliothèque d'Angers, dit avec raison : « Christus vero quem describunt, homo fuit de virgine natus ; vitulus in immolatione ; leo in resurrectione ; aquila in ascensione ; vel in homine, humanitas ; in vitulo, sacerdotium ; in leone, regnum ; in aquila exprimitur divinitatis sacramentum. »

Le P. Garrucci, en associant les deux archanges au bandeau inférieur, me semble ne pas avoir compris la signification de l'arc triomphal, dont le motif iconographique est emprunté bien évidemment à l'*Apocalypse*. En effet, ce livre a fourni le type de la majesté, des symboles évangélistiques, de la cité mystique et du palmier, comme il explique aussi à merveille le chant des archanges.

St Michel, MICAHEL, occupe la droite. Le fond est d'or, son nimbe d'or aussi. Ses longues ailes blanches sont abaissées. Sa tunique est blanche et son manteau violet, agrafé à l'épaule droite par une gemme entourée de perles et rehaussée d'une pièce d'or semée de cercles rouges, avec un point au centre. Les pieds, chaussés de souliers (1), posent sur un escabeau gemmé, placé sur un sol vert, fleuri de lys et de roses (1). Les longs cheveux sont serrés par un ruban. De la main gauche il relève son manteau et de la droite il s'appuie sur la hampe de son étendard (2). Cet étendard consiste en une tablette carrée, fixée sous la boule terminale et attachée avec un cordon, qui pend sur le côté et se termine par une petite boule (3). Le P. Garrucci y a lu, écrite sur trois lignes en lettres d'argent, l'acclamation ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC (4).

St Gabriel ne diffère de St Michel que par le nom, GABRIEL. Sa chaussure est mieux conservée et elle offre ce détail curieux que l'empeigne est ornée d'une rose formée de perles et que deux languettes latérales aboutissent, au cou-de-pied, à une petite fibule ronde.

était avant sa reconstruction au XIIe siècle. Or elle était flanquée, au nord, de deux églises dédiées à St Raphael et à St Gabriel et, au midi, de deux autres sous le vocable de St-Michel et de St-Uriel.

1. Martigny, p. 34 de son *Dictionnaire*, reconnaît ce sextuple caractère aux anges, qui sont *jeunes*, *beaux*, *ailés*, *vêtus de blanc*, *ceints* et *pieds nus*.

1. Il est opportun, pour expliquer les *lis* et les *roses* du ciel, de citer ce passage de St Cyprien : « O beatam ecclesiam nostram, quam temporibus nostris gloriosus martyrum sanguis illustrat ! Erat ante in operibus fratrum candida, nunc facta est in martyrum cruore purpurea : floribus ejus nec lilia nec rosæ desunt... In cœlestibus castris et pax et acies habent flores suos, quibus miles Christi ob gloriam coronetur » (*Epist.*, VIII).

2. L'empereur Honorius, sur le célèbre ivoire de la cathédrale d'Aoste, qui date du commencement du Ve siècle, s'appuie de la main droite sur le *Labarum*. Au sommet de la hampe est le monogramme Constantinien, inscrit dans un cercle et, au-dessous, une petite bannière carrée dont la partie inférieure se termine par de petites boules suspendues à des fils, en manière de frange (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2me sér., t. XXII, p. 71).

3. A St-Marc de Venise, la mosaïque de la grande coupole représente la descente du St-Esprit sur les nations. « Dans chacun des pendentifs, il y a *debout* un ange tenant le *labarum* : trois *labarums* n'ont que le seul mot SC̄S, mais dans celui du nord-ouest, on lit aussi *Dominus*. Le reste du *Trisagion* est écrit circulairement au-dessous : *Deus sabaoth. Pleni sunt cœli et terra gloria tua, hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini, hosanna in excelsis* » (Pasini, *Guida della basilica. St-Marco à Venise*, p. 88).

4. Le *Livre des Pères* attribue aux anges avec l'Évangile (*S. Luc.*, II, 14), la louange : « Saint, saint, saint est le Seigneur, le Dieu Fort. Le ciel et la terre sont pleins de ses louanges. » Dans les *Constitutions apostoliques* (l. VII, c. 35), le *Sanctus* compète aux Séraphins et aux Chérubins ; d'après Ezéchiel (III, 12), ce serait aux anges des autres ordres.

St Matthieu et St Luc, S. MATHEVS, S. LVCAS, se détachent sur fond bleu. Leur nimbe est d'or et leur costume blanc, comme celui des apôtres. Ils sont seulement figurés en buste. L'un et l'autre sont âgés et barbus, mais avec un réalisme dans la physionomie qui peint bien l'école byzantine. St Matthieu gesticule à la manière grecque, et St Luc tient un rouleau.

10. L'*Agios*, chanté par les anges, est apocalyptique, quant à son origine et pour son début, car, après la triple répétition, il se poursuit autrement. Toutefois, il faut observer qu'au ciel il est l'hymne d'acclamation des quatre animaux symboliques : « Et quatuor animalia... et requiem non habebant die ac nocte, dicentia : Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus omnipotens, qui erat, qui est et qui venturus est » (*Apocalyp.*, IV, 8). La triple répétition implique ici la triple manifestation du Seigneur Dieu, tout-puissant dans le passé, le présent et l'avenir, c'est-à-dire dans tous les temps, ce qui est une formule analogue à celle donnée encore dans l'Apocalypse, où Dieu est montré l'*alpha* et l'*oméga*, le commencement et la fin.

Les liturgies orientales ont très anciennement le *Sanctus*. Dans la liturgie syriaque, attribuée à l'apôtre St Jacques, la formule est celle-ci : « Sanctus, Sanctus, Sanctus es, Dominus Deus Sabaoth : pleni enim sunt cœli et terra gloria, honore et majestate tua, Domine. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit et qui venturus est in nomine Domini. Hosanna in excelsis. »

L'*hymnus victoriæ* se retrouve en termes à peu près identiques dans les liturgies grecques de St Basile et de St Jean Chrysostome, qui datent de la fin du IVe siècle : « Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Sabaoth ; pleni sunt cœli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. » La formule latine n'est différente de celle-ci que par l'addition du mot *Deus* entre *Dominus* et *Sabaoth*.

Le *Sanctus* est gravé, en grec ancien, c'est-à-dire avec la prononciation du temps, sur la tranche d'une croix, ornée de verroterie cloisonnée, qui appartient à la comtesse Dzyalinska et que de Linas attribue « à la fin du VIIe siècle » ou à « l'aube du VIIIe » (*Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXI, p. 298). C'est peut-être la descendre un peu trop bas : je n'hésiterais guère à la remonter jusqu'à la fin du Ve siècle ou, au plus tard, au VIe. Le texte varie peu (je traduis) : « ✠ Sanctus ✠ Sanctus ✠ Sanctus, Dominus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Amen ! » Ainsi l'*Amen* final remplace la répétition du traditionnel *Hosanna in excelsis*. Mais ce qui est plus important, c'est que le mot *Sanctus* est trois fois précédé d'une croix. Or cette triple croix, comme je l'ai démontré à propos de Monza, est ici un symbole de la Trinité, qui indique l'époque arienne et une protestation contre cette hérésie. On ne pourrait donc pas, sans inconvénient, diminuer l'antiquité du petit bijou, qui concorde si parfaitement avec les données contemporaines.

Remarquons encore que le *Te Deum*, qui fut composé au IVe siècle (on lui assigne pour auteur St Ambroise ou encore St Ambroise et St Augustin, ou même St Hilaire ou tout autre, suivant la théorie des bénédictins de Maredsous), contient ce quadruple verset : « Tibi omnes angeli, tibi cœli et universæ potestates : tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant : Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth ; pleni sunt cœli et terra majestatis gloriæ tuæ. »

Allons plus loin, nous verrons cette même

pensée prendre dans la liturgie une forme plus accentuée. Les préfaces remontent incontestablement au pontificat du pape St Gélase. Or elles se terminent de quatre manières : « Et ideo cum angelis et archangelis, cum thronis et dominationibus, cumque omni militia cœlestis exercitus, hymnum gloriæ tuæ canimus, sine fine dicentes : Sanctus, etc. » — « Per quem majestatem tuam laudant angeli, adorant dominationes, tremunt potestates. Cœli cœlorumque virtutes ac beata seraphim socia exultatione concelebrant. Cum quibus et nostras voces ut admitti jubeas deprecamur, supplici confessione dicentes : Sanctus, etc. » — « Sed et supernæ virtutes atque angelicæ potestates hymnum gloriæ tuæ concinunt, sine fine dicentes : Sanctus, etc. » — « Quam (majestatem) laudant angeli atque archangeli, cherubim quoque ac seraphim, qui non cessant clamare quotidie una voce dicentes : Sanctus, etc. »

L'acclamation des anges, chantant en grec l'*agios* (1), est donc essentiellement liturgique (2), en même temps qu'elle est archéologique, puisqu'elle concorde avec les monuments des IVe et Ve siècles. Si le mosaïste n'a cité que les premiers mots du chant de victoire, c'est assurément faute de place pour en mettre davantage, et il n'était pas difficile au spectateur habitué au rit ecclésiastique, de suppléer ce qui manquait. En iconographie, bien souvent, l'on s'est vu obligé de réduire les formules et de ne les indiquer que sommairement de façon à pouvoir les faire reconnaître.

1. En 1136, eut lieu une procession à Milan : « Precedentibus vicinis et parochianis ipsius ecclesie S. Marie cum viridibus frondibus et ramis arborum, candelis accensis aligatis eisdem et cantantibus : *Agios, Agios* » (*Hist. Mediolanen.*, ap. Pertz, *Monum. German. histor.*, t. XX, p. 34).

2. Ekkchard, dans son *Chronicon universale* (Pertz, t. VIII, p. 135), attribue l'introduction du *Sanctus* au pape Célestin et au Ve siècle : « A D. 425, Cœlestinus papa 45us... Hic constituit *Sanctus, Sanctus, Sanctus* cantari ».

11. Le VIe siècle est clairement caractérisé dans cette mosaïque par les nimbes, le *Sanctus* et la croix précédant l'inscription (1). S'il n'y a pas de doute quant à la date générale, il en survient aussitôt quand il s'agit de particulariser et de préciser une année plutôt qu'une autre. Je ne répugne pas à accepter comme dernière limite le pontificat de Maximien, qui fut le consécrateur, mais je ne voudrais pas descendre plus bas. Voici comment Mgr Crosnier résume l'état de la question : « Ravenne, reconnaissante pour son premier apôtre, construisit quatre églises en son honneur ; mais la plus célèbre est bien celle dont nous allons parler. Sa fondation remonte à l'année 545. C'est ce qu'assure un historien de Ravenne, Rubeus, citant à l'appui de son assertion une inscription en caractères du temps, qu'il avait relevée dans l'église de St-Apollinaire. M. Gaume fait remonter la fondation de cette église à l'année 529, et l'attribue à Jean, archevêque de Ravenne. L'auteur du mémoire lu en 1843, en présence des membres de l'Académie du Tibre, dit que saint Ecclésius, qui occupa le siège de Ravenne de 521 à 534, avait déjà fait construire une église dans le même lieu ; mais que son successeur, saint Ursicinus, la fit reconstruire et embellir (2). Ursicinus, archevêque de Ravenne, engagea Julien *argentarius*, qui s'occupait alors de la construction de l'église de St-Vital, à entreprendre aussi celle de St-Apollinaire. Julien fit part de la proposition d'Ursicinus à l'empereur Justinien, et ayant obtenu son agrément, il éleva, à la place de l'église qui existait aupa-

1. Je m'étonne que le comte de St-Laurent ait écrit : « La mosaïque du Ve siècle, à St-Apollinaire *in classe* de Ravenne » (*Guide de l'art chrét.*, t. II, p. 11). Ce n'est peut-être qu'un *lapsus calami*, car ailleurs il ne parle que du « VIe siècle » (t. II, p. 49, 75), et ajoute que la mosaïque de St-Apollinaire le Neuf est « un peu postérieure » à celle de *classe*.

2. Garrucci, t. I, p. 533-534.

ravant, sous le vocable de l'apôtre de la contrée, la riche basilique qu'on voit encore aujourd'hui. Ursicinus ne fut pas assez heureux pour voir terminer l'œuvre entreprise sous ses auspices. Ce fut son successeur, saint Maximien, qui en fit la dédicace le 7 des ides de mai 549, comme on le lit sur le sarcophage de saint Apollinaire. » (P. 41, 42.)

Plus loin il ajoute : « Étudions les riches mosaïques de l'abside principale, qu'on fait remonter jusqu'au VIe siècle. Ciampini les attribue à saint Agnel, qui les aurait fait exécuter vers 567. D'autres auteurs les attribuent à l'archevêque Damien, vers la fin du VIIe siècle ou au commencement du VIIIe. Il serait facile de concilier les deux sentiments. La partie semi-circulaire de l'abside serait l'œuvre de saint Agnel, tandis que les mosaïques qui garnissent la partie carrée, à l'ouverture de l'abside, pourraient être d'une époque plus récente; c'est à cette région qu'on devrait appliquer l'inscription: DAMIANVS ARCHIEPISCOPVS FECIT. La facture, en effet, ne paraît pas être la même. » (P.43, 44).

Écoutons maintenant le P. Garrucci, qui motive son opinion par deux textes et deux inscriptions: « Trois évêques de Ravenne, Ecclésius, Ursicin et Maximien, travaillaient à la basilique de St-Apollinaire qui commença à s'appeler *in classe*, quand St-Martin changea son nom pour celui de St-Apollinaire que l'on dit *le nouveau*. Nous ne savons pas positivement qu'Ecclésius en ait jeté les fondements, mais nous lisons de son successeur Ursicin qu'il ordonna à Julien l'argentier de fonder et d'achever l'église : « (Agnello, *in vita*) jussitque et ammonuit hic sanctus vir ut ecclesia B. Apollinaris ab Juliano argentario fundata et consummata fuisset. » Mais comme nous voyons l'image d'Ecclésius avec celle d'Ursicin exécutée en mosaïque dans l'abside, nous devons en conclure au contraire que les fondements avaient été déjà jetés par Julien, certainement par ordre d'Ecclésius. C'est pourquoi les mots *ab Juliano argentario fundata et consummata fuisset* ne doivent pas s'interpréter comme s'il avait eu l'ordre de faire la fondation, mais bien qu'Ursicin lui imposa de mener à terme l'édifice déjà fondé par lui. Agnello décrit ensuite la magnificence de la construction, le luxe des marbres et l'éclat de l'or: « Qui jussa mox adimplens, Deo volente, structa ab eo sancto est viro in lapidibus Italiæ partibus pretiosis. Nulla ecclesia similis illi eo quod in nocte ut in die pene scandefiat. » La mort d'Ursicin devança le complément de la basilique que nous croyons avoir été terminée pendant que Victor gouvernait l'église de Ravenne. Maximien, qui occupa ce siège après Victor et consacra St-Vital, consacra aussi cette église l'an 549. Nous en avons pour garants l'épigraphe rapportée par Agnello, lequel atteste l'avoir lue écrite *magnis litteris* (*in vita*, cap. 4): *(Basilicam)* B. APOLLINARIS SACERDOTIS MANDANTE VIRO BEATISSIMO VRSICINO EPISCOPO A FVNDAMENTIS IVLIANVS ARGENTARIVS AEDIFICAVIT ORNAVIT ATQVE DEDICAVIT CONSECRANTE VERO B. MAXIMIANO EPISCOPO DIE IX MAIARVM IND. XII OCTIES P. C. BASILII (junioris). Mittarelli et Costadoni (*Annal. Camald.*, *Venet.*, 1755, t. I, p. 12) estiment qu'Agnello tira cette épigraphe du marbre qui se lisait de leur temps au côté droit de la basilique ; mais ce n'est pas probable, car cette inscription ne donne d'autres renseignements que la translation du corps de St Apollinaire de l'*ardica* dans la basilique : IN BASILICA · QVAM IVLIANVS · ARGENTARIVS · A FVNDAMENTIS · AEDIFICAVIT · ET · DEDICATA · AB EODEM VIRO · BEATISSIMO · DIE · VII · IDVS · MAIARVM · IND · DVODEC · OCTIES · PC · BASILI IVN. Nous ne

pouvons qu'amender l'erreur chronologique du jour IX dans l'inscription transcrite par l'abbé Agnello, car ce devait être VII · IDVS. Il faut se garder de lui accorder créance quand il affirme que le corps de St Apollinaire fut placé dans la basilique, car Agnello *(in vita Mauri)* assure que l'évêque Maximien le déposa *in ardica ipsius* (*Ann. Camald.*, p. 20), d'où l'archevêque Maure le transféra et déposa au milieu de la basilique : *in medio templi collocavit.*

« Il existait dans les archives du monastère de *classe* un volume encore manuscrit au temps de Ciampini : il était relatif à la basilique dédiée à St Apollinaire et écrit par un moine camaldule du nom de Vital Aqueduc..... Dans un passage cet auteur attribue à l'évêque Réparatus la mosaïque de l'abside qui représente la Transfiguration: « Reparatus..... fecit sacrarium magnum, « ut et hodie visitur, opere emblematico, in « cujus medio crux eminet, ornatu margari- « tarum fortissima, cœruleo colore, supra « quam hæ visuntur litteræ tesselatæ XIDVC.» Nous ne savons d'où lui vient ce renseignement, mais il conste d'autre part que Réparatus fut l'auteur du tableau en mosaïque qui est à gauche du chœur et très probablement aussi de l'image de St Apollinaire que l'on y voit » (p. 73-74).

J'admettrais difficilement l'addition de St Apollinaire, qui fait trop bien partie de la conception primitive pour avoir été intercalée après coup, cent ans plus tard. Je ne vois pas en quoi son type diffère de celui de Maximien à St-Vital, sinon que celui-ci est imberbe. Mais le P. Garrucci semble tirer un argument décisif des trois croix du pallium. Il est donc utile de le laisser s'expliquer à ce sujet : « Il faudra confronter cette image de St Apollinaire avec celle du même saint que plaça Théodoric dans sa basilique. Toutes les deux sont des copies d'un même original ; il importe toutefois d'avertir que les autres parties de la mosaïque ne sont pas contemporaines de la tête, et toute la personne jusqu'à mi-jambes est récente. Le reste est d'une restauration moderne. La chasuble du saint est toute fleurie, et l'on voit, ajoutées au pallium, les deux croix qui n'avaient pas encore été admises dans l'église de Ravenne au temps d'Ecclésius et de Maximien, comme le démontrent leurs images conservées à St-Vital et celle d'Ursicin à St-Apollinaire *in classe.* Ces croix ornent encore le pallium de Réparatus, et si cette mosaïque lui est contemporaine, on devra dire que cette coutume précéda l'époque à laquelle les papes l'ont admise. Cette avance ne peut faire une difficulté, puisque nous voyons St Athanase, évêque de Naples, avec les trois croix sur son pallium et sur celui de St Janvier, dont le buste est empreint sur la monnaie qu'il fit frapper sous son pontificat, qui commença en 878 » (p. 90).

Le commandeur de Rossi a aussi son opinion sur la date de ces mosaïques. Je lui laisse donc volontiers la parole : « Ce n'est pas avant les débuts du sixième siècle que les histoires de Ravenne font mention d'une *basilica major conjuncta tumulo*, érigée près du tombeau de St Apollinaire pour la célébration solennelle des divins mystères *(missa publica)*. Voici ce qu'écrit Agnellus, au sujet de l'évêque Ursicinus (an. 534-38) : « Jussit et ammonuit ut ecclesia B. Apolli- « naris ab Juliano argentario fundata et « consummata fuisset », et dans la vie de Maximianus, il rapporte une inscription attestant que la basilique en question, bâtie *a fundamentis* par l'*argentarius Julianus, mandante viro beatissimo Ursicino*, fut consacrée par Maximianus en 549. Toutefois les mosaïques de ce somptueux édifice, où sont associées les images d'Ursicinus et de

son prédécesseur Ecclésius (an. 525-534), semblent attribuer à celui-ci une part dans la fondation de l'église; les paroles d'Agnellus pourraient être interprétées en ce sens qu'Ursicinus mit la dernière main à la basilique, *fundata* sous le pontificat de son devancier. Mais, d'après l'inscription de la basilique de St-Vital, elle aurait été fondée *mandante Ecclesio;* celle de St-Apollinaire, *mandante Ursicino.* Cela suppose qu'Ecclésius aurait tout au plus préparé et non commandé l'érection du nouveau temple, et que c'est vers 534 que furent jetés les fondements de ce grandiose édifice. C'est alors au plus tard que fut renouvelé et agrandi un monument que, dans l'inscription, son restaurateur appelle ancien :

VAL · FELIX · PROC ·.....
RAV · LOCVM · DVLCISSIMIS *parentibus olim fac*
TVM · VETVSTATE · CONLAPSVM *meliore cultu*
RESTITVIT · ADQVE · ADAMPLIAVIT · ET · LIBENS ANIMO ✠
IDVM MAIARVM · DIE · DEDICAVIT.

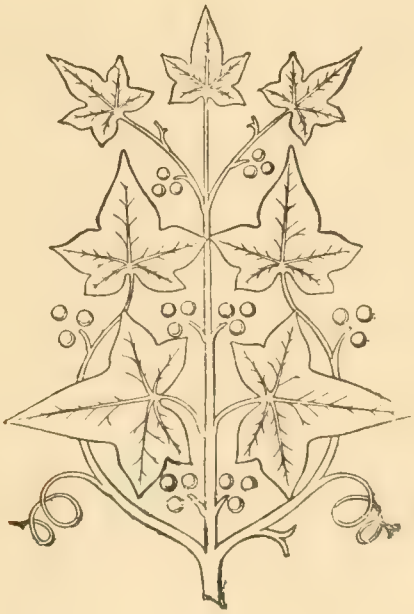
« Or le tombeau de St Apollinaire ne fut point établi par l'évêque Maximianus et par le constructeur de la basilique à la place d'honneur, sous l'autel de cette église; mais en dehors, dans l'*ardica.* C'est ce que dit expressément Agnellus dans la vie de Maurus, qui, vers le milieu du septième siècle, « corpus beati Apollinaris, quod dudum in « ardica ipsius conditum a Maximiano præ- « sule cum Juliano argentario fuit, exinde « tulit et in medio templi collocavit ». Pour quelle raison mystérieuse Maximianus et Julianus, en construisant cet insigne monument, laissèrent-ils en dehors de son enceinte le vénérable tombeau et son sanctuaire ; et pourquoi, après un laps de temps de plus d'un siècle, Maurus eut-il à réparer un tel oubli ? Je renvoie le lecteur à ce que j'ai dit l'an passé au sujet des phases historiques des translations des tombeaux des martyrs; j'appelle spécialement son attention sur ce qui concerne (p. 131) le pape Honorius Ier, qui, peu de temps avant Maurus, fut le premier à placer *loco proprio intra aulam corpus martyris jacens extra ex obliquo aulæ*, et l'on aura le mot de l'énigme et du paradoxe apparent. Maximien et Julien, *veriti sanctas commovere reliquias*, s'abstinrent, conformément à l'antique usage, de déplacer le saint sarcophage; en conséquence, ils le laissèrent respectueusement à son poste primitif, qui tombait dans l'*ardica* du nouveau temple, et lui rendirent en ce lieu les honneurs qui lui étaient dus, en le renfermant *(condentes)* convenablement dans un oratoire *ad corpus;* oratoire probablement construit au niveau du nouvel édifice, avec escalier *(catabasium)* pour descendre dans l'asile réservé de la *confessio* souterraine. Dès que l'usage se fut à peu près établi de transférer les tombeaux des martyrs au *locus proprius*, c'est-à-dire dans la basilique majeure, sous un riche autel, Maurus fit à Ravenne, en l'honneur de St Apollinaire, ce que lui suggéraient, à Rome et ailleurs, d'illustres exemples. Cependant, la mémoire continua longtemps encore à attirer la vénération des fidèles dans le lieu même où STETIT ARCA BEATI APOLENARIS .....A TEMPORE TRANSITVS SVI VSQVE DIE QVA..... TRANSLATA EST ET INTRODVCTA IN BASILICA QVAM IVLIANVS ARGENTARIVS A FVNDAMENTIS AEDIFICAVIT. C'est ce qu'atteste l'inscription bien connue qui se conserve, non plus dans l'*ardica*, mais à l'intérieur de la basilique de la *classis.* Néanmoins, dans les paroles que j'ai omises, l'épigraphe diffère du texte d'Agnellus, en ce qu'elle attribue à l'évêque Maximianus et à l'époque de la consécration faite par lui en 549 la translation du tombeau, qui, au dire du biographe, aurait eu lieu un siècle plus tard par les soins de l'archevêque Maurus. L'autorité de l'historien doit avoir la préférence ; la paléographie de l'inscription

dénote une époque de beaucoup postérieure aux faits qu'elle relate » (*Bull. d'arch. chrét.*, 3e série, 4me année, p. 116-118).

12. Planches à consulter, outre la série de Garrucci : Ciampini, pl. XXIV, l'abside et l'arc triomphal ; d'Agincourt, pl. XVI, fig. XIV, les trois sacrifices. — Ricci, n° 275, voûte de l'abside ; n° 276, croix de l'abside ; n° 277, les trois sacrifices ; n° 278, la consécration de la basilique et concession des privilèges ; n° 279, évêques Ours et Ursicin ; n° 280, évêques Ecclésius et Sévère ; n° 281, les archanges St Michel et St Gabriel ; n° 282, St Luc et St Matthieu.

X. Barbier de Montault.

(A suivre.)



Mélanges.

Le Congrès eucharistique et la grande Exposition d'objets sacrés, à Orviéto (Italie). — 5-8 septembre.

LA grande œuvre internationale des Congrès eucharistiques, dont Monseigneur Doutreloux, évêque de Liége, est actuellement le président général, en faisant briller depuis une quinzaine d'années le flambeau de l'Eucharistie tantôt dans un pays, tantôt dans un autre, depuis Lille et Avignon jusqu'à Jérusalem et Reims en passant par Liége et Anvers, Fribourg, Toulouse et Paris, a excité une noble émulation en diverses contrées. Déjà plusieurs congrès nationaux ont eu lieu pour l'édification des fidèles et à la grande satisfaction de notre saint père le Pape, en Italie, en Espagne, en Allemagne, et même en Amérique.

Cette année même, du 26 au 30 août, l'Espagne a eu son second Congrès eucharistique national dans la petite ville de Lugo, en Galicie.

L'Italie en est déjà à son quatrième Congrès. Après Naples, Turin, Milan, c'est la petite ville d'Orviéto, grande par les souvenirs précieux qu'elle possède et par sa splendide cathédrale, qui a présentement le privilège de réunir les fervents du Tabernacle.

On connaît la raison pour laquelle Orviéto a été choisie pour être cette année, le centre des grandes manifestations de la piété envers le Saint-Sacrement en Italie. C'est que Orviéto a l'honneur d'être la gardienne du saint Corporal, qui est l'attestation permanente du miracle de Bolsène, et la ville natale de la Fête-Dieu, en ce sens que c'est de là, et peu après le miracle susdit, que partirent et la bulle d'institution de la Fête-Dieu, et le bref expédié par le pape Urbain IV à la bienheureuse Ève.

Un des attraits principaux du Congrès, a été une exposition d'objets sacrés précieux par leur antiquité et leur beauté artistique.

Voici à ce sujet quelques détails. L'exposition d'ornements et de vases sacrés, est importante. Tous les diocèses d'Italie ont tenu à y envoyer les objets les plus riches et les plus curieux : il y a une collection considérable de vases liturgiques de toutes sortes, depuis les simples boîtes en bois, jusqu'aux coupes à ciselure d'ivoire et aux ciboires les plus splendides en argent et en or. On remarque des ostensoirs des écoles de Rome, de Calabre, de Toscane et de l'Ombrie, notamment les fameux ostensoirs de Borino et de Bitonte ; des calices anciens tout à fait rares, de nombreuses croix, des instruments de paix, des reliquaires, puis des ornements sacerdotaux magnifiques, des mitres, des tapisseries, etc.

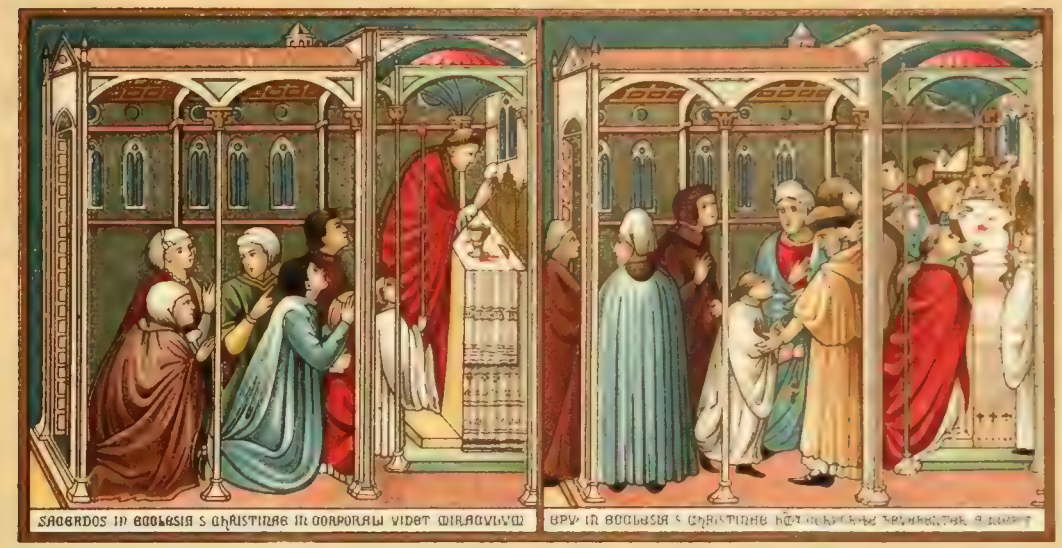
A noter particulièrement : de Grottaferrata, le célèbre *Omoforion* ou pallium grec du XIIe siècle et le calice ciselé du cardinal Bessarion ; de Guastalle, des tapisseries, des ornements et des orfévreries du XVIe siècle ; de Bagnovea, la mitre de saint Bonaventure ; de Perentino, la mitre de saint Célestin ; de Rome, enfin, les célèbres collections de l'antiquité chrétienne du commandeur Castellani et du prince Barberini.

Les exposants affluent encore des principales villes d'Italie, sans compter les représentants du très illustre chapitre du Vatican, chargés d'exposer la dalmatique de Charlemagne, les chandeliers de Cellini de Saint-Jean de Latran et de très précieuses croix.

La convocation à ce Congrès était une petite œuvre d'art, reproduisant en chromolithographie les fresques dites du Saint Corporal, attribuées à Ugolino, qui décorent le transept de la cathédrale d'Orviéto, fresques qui ont été repeintes à une époque récente. Notre éditeur ayant été chargé de l'impression de cette chromolithographie pour le Congrès, nous avons l'avantage de la présenter à nos lecteurs. (Pl. XVIII.)

Les fresques de la Leugemeete à Gand.

NOUS avons mis nos lecteurs au courant de l'intéressante discussion qui s'est élevée au sein de l'Académie d'archéologie de Belgique, au sujet de la forme de la fameuse arme nommée *goedendag*, si



Fresques du Saint Corporal à Orvieto

terrible à la chevalerie française dans la bataille de Courtrai (1). — Cette question a soulevé un autre incident, celle de l'authenticité des peintures murales de la chapelle de la *Leugemeete* à Gand.

La première controverse avait pour champions, M. Van Maldeghem, pour qui le *goedendag* est un *coutre de charrue*, et M. Van Duyse, qui y voit un *plançon à picot*. Ce dernier ayant invoqué au début un argument tiré des fresques de Gand, son antagoniste a mis en doute l'*authenticité* de ces dernières.

M. de Raadt a repris cette dernière question. Il allègue à l'encontre de l'ancienneté des peintures de la *Leugemeete*, la présence du casque à visière mobile et la nature des sujets, eu égard à la destination et l'âge de la chapelle, laquelle dépend d'un hospice fondé au XIVe siècle. C'est par erreur qu'on y a vu la chapelle des tisserands.

Nous ne pouvons reproduire *in extenso*, la communication de M. de Raadt : l'exposé de sa thèse, qui a déjà été reproduit dans maints journaux, se mêle d'ailleurs à des explications trop complexes et relatives à des controverses personnelles. Il supplée au surplus M. Van Maldeghem qui reprendra peut-être la parole dans le débat.

Néanmoins nous résumons le débat plus loin, au chapitre *Chronique*.

L'Abside de la cathédrale de Chartres.

NE gravure inédite de la cathédale de Chartres pourrait sembler un paradoxe, surtout avec la prétention de reproduire l'une des parties les plus remarquables du célèbre monument.

On ne peut cependant dénier cette qualité à l'abside extérieure de la basilique, après le verdict autorisé de Viollet-le-Duc. « Parmi les absides les plus remarquables et les plus complètes, on peut citer celle de la cathédrale de Chartres (2). »

Or ni Lassus dans son magnifique *Atlas*, ni l'abbé Bulteau dans la *Monographie* ne lui ont consacré le plus petit dessin.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 47.
2. *Dictionnaire raisonné d'Architecture*.

Quelques vues générales de la cathédrale en donnent, il est vrai, un aperçu, mais trop lointain et par suite confus et indistinct.

D'ailleurs, jusqu'au mois de mai dernier, cette partie était obstruée et voilée par les échafaudages élevés depuis plus de 25 ans (1), pour les restaurations urgentes. L'artiste le plus habile n'aurait pu en reproduire l'harmonieux ensemble, ni la délicatesse et le fini des détails.

Le dessinateur, d'autre part, empêché par les bâtiments de l'évêché, qui entourent ici le monument, ne pouvait trouver un point de vue favorable et complet. Mais la photographie, avec ses progrès merveilleux, nous a permis de mieux faire, et d'une fenêtre de nos appartements, à une distance de moins de trente mètres, à la hauteur de la 1ère galerie, nous avons pu, avec un objectif puissant, embrasser le monument tout entier, depuis les fenêtres de la crypte jusqu'à l'angelot du faîte de la toiture, sans la moindre déformation dans les lignes.

A droite la tour, dite du chevet, conserve toujours son vêtement de charpente, comme il y a quelques jours encore l'abside elle-même. C'est pourquoi nous avons dû la supprimer dans notre gravure.

Dégagée désormais, cette abside justifie pleinement le jugement du maître. Elle supporte facilement la comparaison avec celles de Notre-Dame de Paris et des cathédrales de Bourges, de Beauvais, etc. Elle ne leur paraîtra pas inférieure.

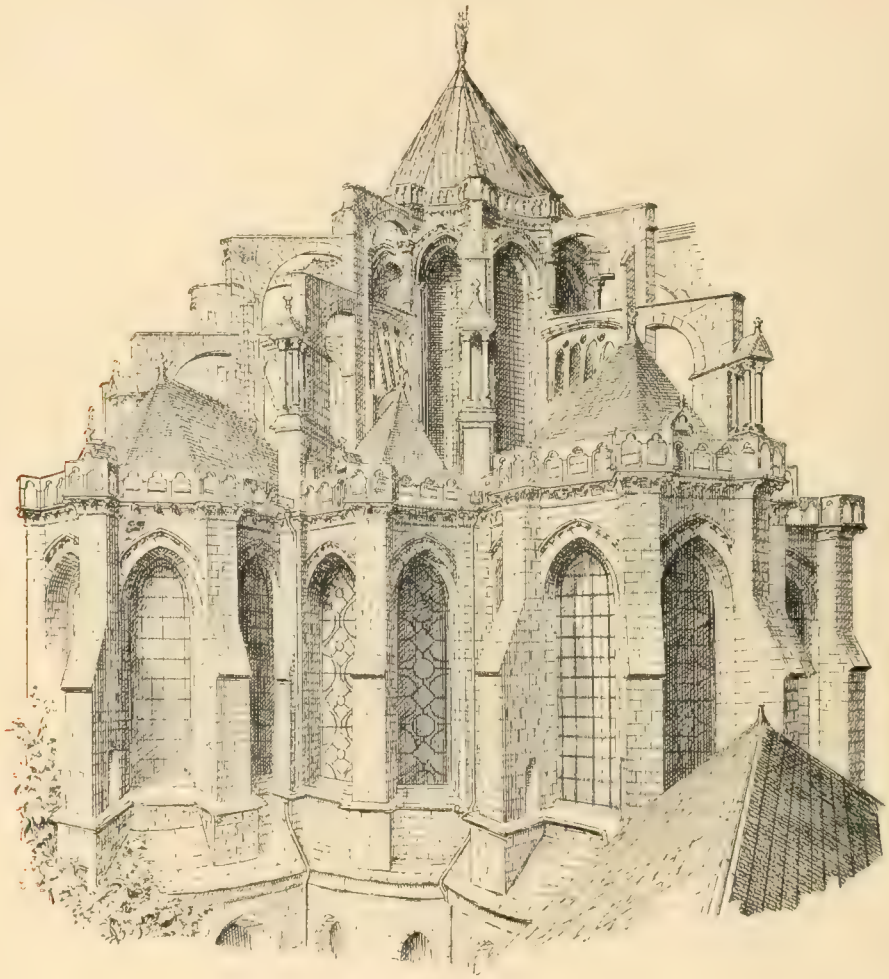
A cette vue générale, nous en ajoutons une seconde, qui, prise sous les arcades, complète la première et facilite l'intelligence de cet étonnant morceau d'architecture.

Les arcs-boutants sont à double volée et à trois étages. La trop grande largeur des deux nefs du déambulatoire nécessitait ce dédoublement, qui à la force ajoute la grâce et l'élégance. La première rangée de contreforts s'appuie sur les puissantes colonnes de l'intérieur, la seconde sur les murs d'angles des chapelles rayonnantes. Ces murs s'arc-boutant eux-mêmes ont permis à l'architecte de supprimer le développement excessif de la base de ces contreforts, et de ne pas

1. Les restaurations ont été exécutées sous la direction de M. Bœswilwald, avec le concours de MM. Mouton, architecte, Bouthemard, entrepreneur, et Fritel, sculpteur. Les travaux de l'abside ont commencé en 1882.

aveugler ainsi par leur masse les fenêtres de la crypte. Chose digne de remarque, les contreforts même des chapelles ne descendent pas jusqu'à terre, mais s'appuyent sur un large revêtement en pierres taillées, qui cache les murs de la crypte du XIIe siècle, trop faibles pour supporter la charge des constructions gigantesques du XIIIe siècle. Ce mur nouveau, épais souvent de deux mètres, s'entr'ouvre par de larges baies pour éclairer les petites fenêtres romanes de la cathédrale de Fulbert, et supporte sans fléchir les contreforts qui souvent tombent à faux sur la pointe même de l'ogive, comme on peut le voir dans la partie inférieure de notre gravure.

Viollet-le-Duc a expliqué la théorie de cette double volée des contreforts.

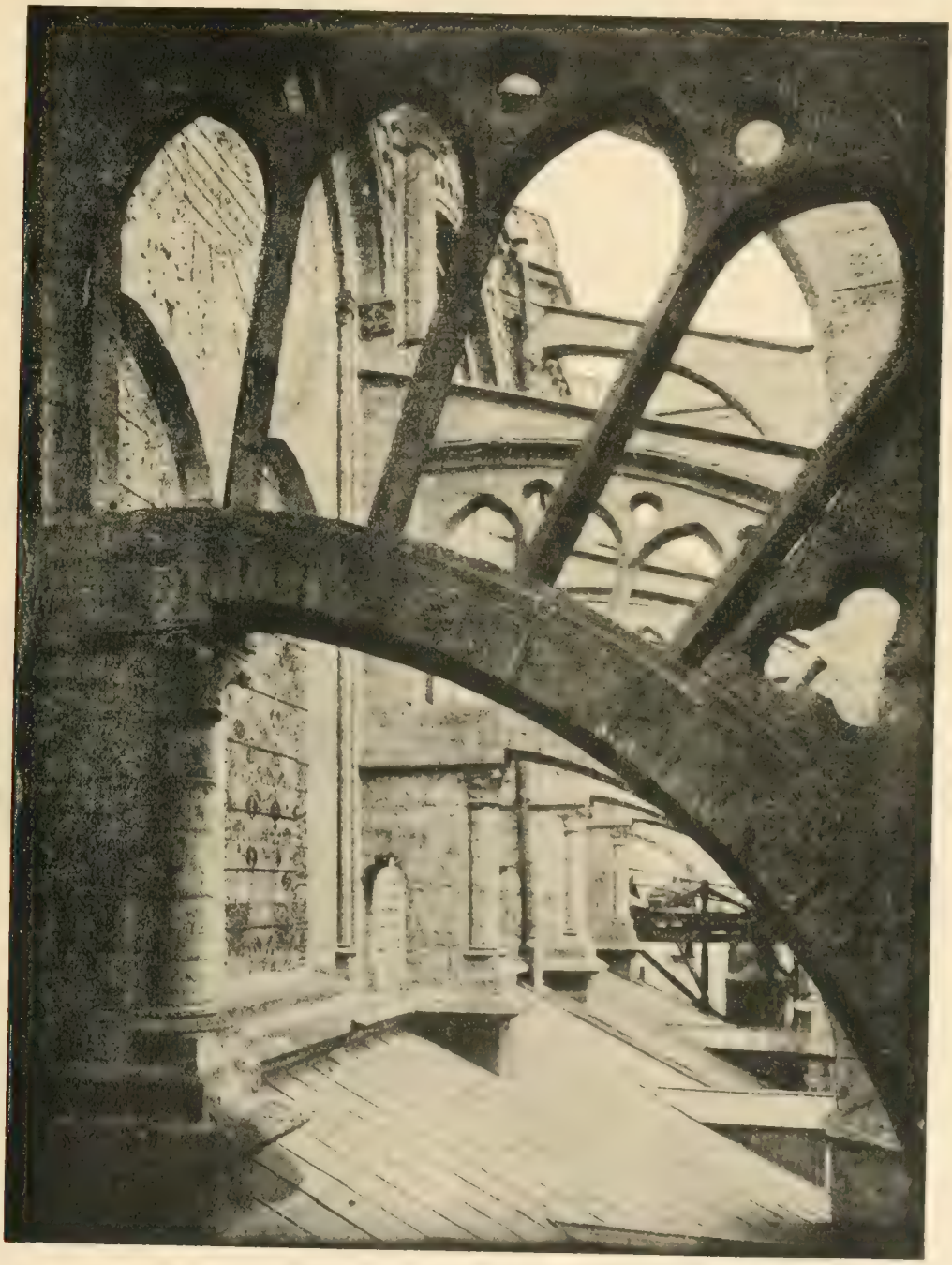


Abside de la cathédrale de Chartres.

La seconde volée, extérieure, est simple et ne se compose que d'un seul arc-boutant qui retombe sur un large pilastre terminé par une sorte de niche. Celle-ci se compose d'un fronton triangulaire, surmonté d'un fleuron fleurdelisé. Il est porté par quatre colonnettes légères et un éperon avec chapiteau à feuillages.

Les arcs de la 2e volée, comme à Beauvais et à Bourges, sont à triple étage, espacés également dans la hauteur. Ils développent un peu plus du quart du cercle. L'arc inférieur, à son point d'appui au mur de la cathédrale, est soutenu par une forte colonne ou éperon, avec chapiteau à feuillages très fouillés. Ces éperons, alternativement de forme ronde ou hexagonale, étaient nécessités par le passage circulaire ménagé tout autour de la cathédrale sur la corniche établie à la base des vitraux ou du clérestory.

Le second arc, le plus puissant, est aussi le plus orné. Une moulure profonde, à talon, amène la transition entre la voussure de l'arc et son affleurement aux ogives aiguës du rayonnement inférieur. C'est là une des particularités les plus ingénieuses de cette abside.



Chevet de la cathédrale de Chartres.

On la remarque également le long de la nef, et Viollet-le-Duc en donne un spécimen. Les colonnes sont plus courtes, plus massives, les chapiteaux ornés de feuillages, et les arcs en plein cintre. Ici elles sont plus frêles, plus élancées, sans chapiteaux et se terminent en une ogive

lancéolée. Les arcades sont séparées par une petite rose, et un joli trèfle, trilobé, vient ajourer l'espace libre entre le dernier rayon et le contrefort.

Il y a ainsi quatre baies formant la roue et tendant à un centre commun. Le second arc-boutant n'est point appuyé sur un éperon, comme l'arc inférieur, mais il s'engage franchement dans le mur. Il est recouvert d'un chaperon de pierres cannelées.

Ces deux arcs ainsi reliés et rendus solidaires ont une puissance extraordinaire de résistance que les architectes auraient dû partout imiter. Aussi la voûte est restée intacte, sans la plus petite lézarde, sans le moindre écartement.

La cannelure de la pierre de recouvrement ou du chaperon, et plusieurs détails de l'arc supérieur, semblent indiquer que dans le plan primitif le système de soutien des voûtes devait s'arrêter là. Mais soit pour augmenter la force de résistance, soit pour donner à ce chevet plus de grâce et d'élévation, on ajouta, sur cette première volée seulement, un troisième arc simple qui s'attache à l'entablement supérieur et à la corniche elle-même.

Son point d'appui n'y avait point été préparé, il brise la ligne des moulures et les attaches des crochets ou crosses végétales des balustrades.

L'éperon, ou colonne qui est au-dessous, n'avait point pour but, comme à l'étage inférieur, de consolider cet arc, mais uniquement de soutenir les refuges ou replis de la corniche, qui s'avancent comme des tribunes dans le vide. Il en est ainsi dans tout le pourtour de la cathédrale. Il faut donc considérer ce troisième arc comme postiche.

L'agencement très rare, de nos contreforts et des arcs-boutants, leur merveilleuse solidité méritent de fixer l'attention des archéologues; nos gravures leur permettront de les étudier dans les moindres détails.

Charles MÉTAIS.

Chartres, le 28 mai 1896.

Exposition rétrospective d'Arras.

LE palais Saint-Vaast abritait au mois de mai dernier, dans ses vastes salles, une Exposition rétrospective du plus haut intérêt. C'est une des plus considérables que la province ait organisées. Les chiffres sous ce rapport ont plus d'éloquence que les phrases. Bornons-nous donc à dire que 415 exposants y ont pris part. Leurs envois, expédiés en 426 caisses, représentent 3368 numéros. On comprendra que nous ne pouvons faire un compte rendu, même sommaire, de toutes ces richesses, si bien mises en évidence par les soins zélés de M. Loriquet, archiviste du département, commissaire-général de l'Exposition, et par ses dévoués collaborateurs. Laissant à d'autres le soin de décrire les meubles, tableaux, tapisseries, gravures, dessins, bibelots, etc., si bien aménagés dans la demeure du cardinal de Rohan (1), nous nous bornerons à consigner nos observations sous trois chefs : *Broderie*, *Orfévrerie*, *Iconographie*.

Broderie.

EN 1895, Reims et Angers avaient organisé des expositions rétrospectives particulièrement remarquables au point de vue des *broderies*. A Reims la cathédrale et Saint-Remi avaient envoyé leurs richesses; à Angers, sous l'impulsion de M. de Farcy, qui avait donné l'exemple, l'art religieux était magnifiquement représenté; l'exposition d'Arras, sans offrir un égal intérêt, renfermait cependant des pièces remarquables. Notons rapidement celles qui nous ont frappé davantage.

Il y avait plusieurs parements d'autel. Citons en particulier l'antependium du collège de Saint-Bertin à Saint-Omer. Au centre, un médaillon brodé représente l'Annonciation. Le fond est couvert de fleurs et de rinceaux brodés en bosse. Les reliefs sont obtenus au moyen de ficelles placées sous les fils d'or ou de soie.

Parmi les chapes, signalons en premier lieu la splendide chape de l'église de Courrières, qui est, d'après la tradition, un don de Charles-Quint. Au chaperon, saints personnages au nombre de huit, brodés en couchure d'or et en soie; sur les orfrois, vingt-quatre autres saints.

Il faut noter également une chape de velours noir, contenant, au centre, un très beau cartouche représentant une *Mater dolorosa*, brodée en couchure d'argent. Elle date de Louis XIV. Cet ornement, qui appartient à l'église d'Essars, provient de l'abbaye de Saint-Sauveur de Chocques (2).

1. L'ancienne abbaye de Saint-Vaast fut reconstruite en 1754, par le prince-cardinal de Rohan.

2. C'était un monastère bénédictin dont il reste encore une tour et le logis abbatial.

L'église d'Essars possède encore d'autres ornements remarquables de même provenance. Bornons-nous à signaler, à cause de la rareté du sujet, une chasuble dont la croix est ornée d'un médaillon représentant saint Joseph, brodé soie et or. Cet ornement date également de Louis XIV.

Parmi les chasubles, il convient de signaler une riche chasuble (collection de M. le comte de Baynast de Septfontaines) fond soie bleue, chargée de grands ramages brodés d'or et d'argent, de soies de couleur, et rehaussée de perles de corail. Elle est intéressante au double point de vue de la liturgie et du travail, qui est espagnol. Elle est de style Louis XIII.

On sait que le rit romain prohibe le bleu. L'Espagne l'a conservé. Le bleu était en usage autrefois dans plusieurs églises de France. Le missel de Paris de 1776 admettait cette couleur et l'assimilait au violet. L'église de Chambly, notre paroisse, a vendu un ornement de cette couleur en vertu d'une délibération du conseil de fabrique en date du 6 octobre 1802 (1). L'église Saint-Pierre de Genève avait plusieurs « chaysubles en velours ou en damas pers (bleu) ourdies et brochées d'or (2) ».

Les perles de corail, qui ne sont ici qu'un accessoire, sont à noter. La cathédrale de Bénévent possède un ornement en drap d'argent sur lequel courent des rinceaux fleuronnés de corail (3). Le musée de Cluny possède une chasuble du XVIIe siècle qui n'est pas sans analogie avec les ornements dont nous parlons. Sur un fond de serge rouge se détachent de gros bouquets de jais blanc, ce qui rend le vêtement très lourd, et partant d'un usage assez rare. Il a longtemps appartenu à M. Dubus, chasublier à Paris, avant d'entrer au musée de Cluny.

Avesnes-le-Comte ne nous pardonnerait pas de passer sous silence la belle chasuble de son église. Les orfrois sont en velours vert chargés d'une broderie d'or. Le médaillon central, brodé soie et or, représente la Résurrection (époque Louis XIII). Le tout est réappliqué sur velours rouge.

1. Archives de la paroisse.
2. Inv. de Genève cité par Blavignac, *Histoire de l'Architecture sacrée*, p. 178.
3. Mgr Barbier de Montault, *Le trésor de la cathédrale de Bénévent.*

Orfèvrerie.

La section de l'orfévrerie religieuse, la seule dont nous nous occupons, offrait des pièces hors ligne, dont plusieurs ont figuré au Trocadero en 1889 (1). Tel est le charmant reliquaire de la Sainte-Épine, appartenant aux dames Augustines. Ce qui le rend particulièrement intéressant, c'est qu'il est un spécimen de l'orfévrerie d'Arras. Lacroix dans: *Vie militaire et religieuse au moyen âge* (2), en donne un dessin. Le reliquaire phylactère de la dent de saint Nicolas a également été exposé au Trocadero (3), ainsi que le charmant reliquaire de Saint-Nicolas d'Avesnes-le-Comte (4), en argent admirablement ciselé et travaillé. Saint Nicolas est représenté avec les trois enfants; devant lui est placée une custode de cristal pour contenir les reliques. Il nous a rappelé le reliquaire de Saint-Jacques d'Amiens avec lequel il n'est pas sans analogie; toutefois dans ce dernier les reliques de saint Nicolas sont renfermées dans une petite monstrance placée sur l'orfroi antérieur de la chasuble (5).

Mais la pièce capitale est le pied de croix de Saint-Bertin, du musée de Saint-Omer. C'est là une œuvre hors ligne. Nous l'avions admiré une première fois au Trocadero (6). Nous l'avons revu et admiré de nouveau. Je ne crois pas que l'art du XIIe siècle ait jamais rien produit de plus original et de plus parfait. Deschamps de Pas lui a consacré une excellente notice dans les *Annales archéologiques* de Didron (tom. XVIII), avec plusieurs planches. Nous y renvoyons le lecteur qui voudrait étudier cette belle œuvre en détail. Obligé de nous restreindre, nous nous contenterons de donner ici une description abrégée, en partie empruntée au catalogue. « Splendide pied de la croix de Saint-Bertin; base en calotte hémisphérique portée sur les quatre Évangélistes; au-dessus, pilastre soutenu par les quatre symboles de ces personnages et supportant les quatre Éléments qui servent de cariatides au chapiteau

1. N° 308.
2. *Op. cit.*, 353.
3. N° 308.
4. N° 375. — Cette statuette a été fabriquée par un orfèvre d'Arras vers 1450, et offerte, en [illegible] de sa délivrance, à l'église d'Avesnes par un prisonnier de guerre, revenant de captivité.
5. Il est reproduit dans l'*Album arch. des antiquaires de Picardie*, 5e fascicule.
6. N° 585.

d'où émergeait la croix; le tout 310×310 mm., bronze doré, la calotte et les faces du pilastre émail champlevé lotharingien (XIIe siècle).

« Sur les faces, Isaac portant le bois du bûcher, Caleb et Josué portant la grappe de raisin, Élie demandant un morceau de pain à la veuve, le signe Tau marqué sur le front des Israélites; tous les personnages nimbés; sur la calotte, Jacob bénissant Manassès et Éphraïm, la Pâque, le serpent d'airain, tous les personnages nimbés. »

C'est là une œuvre unique, incomparable et l'on ne saurait trop regretter la disparition de la croix. Selon une opinion émise par Deschamps-de-Pas (1), Suger aurait fait placer dans l'église abbatiale de Saint-Denis, sur l'emplacement où avaient reposé longtemps les corps de saint Rustique et de saint Éleuthère, une croix en or supportée par une colonne. Le célèbre abbé en donne une description qui convient fort bien à la croix de Saint-Bertin. Il n'est donc pas téméraire de penser avec Deschamps de Pas que le pied de croix de Saint-Bertin doit être une copie et une réduction de l'œuvre commandée par Suger.

Ce rare et bel objet mériterait d'être étudié soigneusement par les orfèvres de nos jours. Il est bien propre à les inspirer (2).

Il convient de rapprocher de ce pied de croix trois belles plaques de cuivre doré et émaillé, appartenant au Musée communal de Calais. « Je crois, dit M. Loriquet dans le catalogue (nº 1877), pouvoir affirmer que ces trois importantes pièces, qualifiées émaux russes sur le catalogue du Musée de Calais, sont des émaux champlevés de l'école lotharingienne et ont servi d'appliques sur l'âme de bronze de la fameuse croix de Saint-Bertin dont le Musée de Saint-Omer n'a sauvé que le pied. Pour s'en convaincre il suffit de comparer le travail des unes et de l'autre. » Si l'ingénieuse opinion émise par le savant archiviste d'Arras est bien fondée, ce serait un point bien important au point de vue de l'art. Cela aiderait singulièrement à reconstituer dans son intégrité le chef-d'œuvre de l'abbaye de Saint-Bertin.

Après cette œuvre exceptionnelle, on comprend qu'il ne nous reste plus qu'à glaner. Notons rapidement plusieurs ostensoirs du XVIIe siècle surmontés d'une *couronne*. Malgré un peu de lourdeur, défaut de l'époque, ils ne manquent pas de caractère, et la *couronne* exprime bien l'idée de la royauté de JÉSUS-Hostie.

Enfin signalons plusieurs calices funéraires et plusieurs chauffe-mains, objets qui ne sont pas communs dans les collections.

On sait que c'était autrefois la coutume d'enterrer avec le mort les objets dont il s'était servi. De là, l'usage de mettre dans la tombe des évêques, des abbés, parfois même des simples prêtres, des calices, qui en général étaient en plomb. Les calices d'Arras appartenant au musée de la ville sont en étain. A l'usage de placer un calice dans la tombe on substitua plus tard celui d'en graver une image sur la pierre.

Au moyen âge et jusqu'au XVIIe siècle, on se servait de boules pour réchauffer les mains. Elles étaient surtout en usage pour le clergé. Plusieurs étaient de véritables œuvres d'art. Viollet-le-Duc décrit cet objet sous le nom de *escaufaite de mains* et cite comme exemple une coquille du XIIe siècle, dont la convexité est richement décorée de rinceaux à jour d'un très beau style (1).

Les chauffe-mains de l'exposition d'Arras sont du XVIIe siècle. L'un d'eux est en bronze aux armes de Thomas Le Sergeant, chanoine de la cathédrale de Saint-Omer. Le second, également en bronze, porte un monogramme du Christ avec, autour, l'inscription :

« Que je puisse glacé, du feu brûlant éprit
Ame et corps eschauffer du benoist sainct Esprit 1634. »

Il provient de l'abbaye de Saint-Bertin. A l'exposition de Genève ouverte en ce moment, on peut voir un chauffe-mains en argent repercé, du XVIe siècle, provenant du couvent d'Allerheiligen (Schaffhouse).

Comme contribution à une histoire des canons d'autel, nous citerons les beaux canons de l'église de Gonnehem. Le texte est colorié; le cadre est en écaille avec appliques d'argent repoussé et ciselé (Louis XIV). Également les superbes canons de l'église de Hesdin, en argent repoussé aux armes, « donné par Madame Waymel 1727 ».

1. *Annales archéologiques, loc. cit.*

2. Nous en avons trouvé une copie exécutée par la maison Chertier de Paris pour l'église de Saint-Augustin. Les émaux ont été remplacés par une gravure au trait.

1. *Dict. du Mobilier*, t. II, p. 99, fig. 2.

Iconographie.

La cathédrale avait envoyé les deux beaux triptyques de Bellegambe, épaves des richesses de l'ancienne cathédrale, si malheureusement détruite à la Révolution. L'un d'eux représente JÉSUS livré à ses bourreaux. Sur les côtés, saint Antoine et saint Roch (1) (pourquoi le catalogue dit-il saint Fiacre?).Il est placé dans un riche cadre en bois sculpté à jour, peint et doré, aux armes de l'abbaye de Saint-Vaast et de l'abbé Martin Asset.

L'autre, dans un cadre semblable, représente l'Adoration des Bergers et des Mages. De charmants petits anges occupés aux soins du ménage nous ont rappelé les saints Innocents du retable d'Anchin. Ce n'est pas la seule similitude, on est frappé par les motifs d'architecture, qui sont les mêmes. Sur le volet de droite, Isaïe montrant un cartouche avec cette inscription : *Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emmanuel.* Sur le volet de gauche, l'artiste a représenté la Sibylle de Samos, qui a prédit la naissance du Sauveur. D'une main elle montre la Vierge et l'Enfant-JÉSUS, de l'autre, elle tient un petit berceau. Au-dessus de sa tête, dans un cartouche, on lit : *Sibilla Samia. Nascetur puer de Virgine paupercula et bestie terre adorabunt eum.* Pour justifier la dernière partie de la prophétie, Jean Bellegambe a représenté au second plan, derrière la Sibylle, un berger qui conduit une vache et un âne. La Sibylle de Samos figure dans beaucoup de monuments du moyen âge. On la voit deux fois à la cathédrale de Beauvais : sur les vantaux du portail nord et dans les grandes baies au-dessous de la rosace nord. Ces deux retables, surtout le second, sont fort intéressants à étudier. Mgr Dehaisnes en a donné une description détaillée et marquée au coin d'une saine critique dans son livre si consciencieux : *La Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe* (2).

L'église de Baralle avait gracieusement prêté son fameux tableau : *Le Pressoir mystique*, qui a déjà été décrit plusieurs fois (3). Ce tableau fut offert à l'abbaye du Verger d'Oisy par Catherine de la Chapelle (?), abbesse de ce monastère, dont on voit le portrait sur le côté droit du tableau ; l'arrière-plan présente une vue panoramique de l'abbaye. Le catalogue de l'exposition en le mentionnant ajoute : *De Jean Bellegambe ?* Il a raison de douter. Quant à nous, il nous est impossible d'admettre cette attribution : rien ne rappelle la manière du peintre douaisien, ni le dessin, ni le coloris, ni la conception du tableau. Nous avons vu au Musée de Lille un tableau de Jean Bellegambe désigné sous le titre de *Pressoir mystique.* Il n'a rien de commun avec celui de Baralle. Ce dernier est empreint d'un certain réalisme, qui commençait à se faire jour au déclin du moyen âge. Le tableau de Lille, au contraire, est d'un mysticisme plein de charme et d'un idéal ravissant; Mgr Dehaines l'appelle : *Le Bain mystique des âmes dans le sang du Christ* (1) ; sous un titre différent, c'est au fond le même sujet.

Un thème iconographique particulier à Arras, et qu'on retrouve dans plusieurs tableaux, est l'histoire de la Sainte-Chandelle (2). Le musée communal possède une curieuse série de quinze tableaux sur bois réunis en un cadre où se déroulent toutes les phases de la légende ; on voit l'apparition de la douce Mère de Dieu aux deux ménestrels Pierre Norman et Itier, leur rencontre à Arras, leur réconciliation, la visite à l'évêque, l'apparition de la sainte Vierge dans la cathédrale, tenant le cierge miraculeux, la guérison des malades atteints du mal des ardents, la procession du *Joyel* (c'est ainsi qu'on nomma le saint cierge), porté sous un dais, comme le Saint-Sacrement. Ce tableau, qui rappelle aux habitants d'Arras une faveur de la sainte Vierge, est aussi fort intéressant pour l'étranger. Nous ne pouvons oublier le célèbre tableau du XVIe siècle conservé ordinairement dans la sacristie de la cathédrale où l'on voit l'ancien maître-autel de cette église. Il a été publié dans les *Annales archéologiques* (t. IX, p. 1), et dans le *Dictionnaire du Mobilier* de Viollet-le-Duc (t. II, p. 20). L'autel, avec ses courtines, son parement, la crosse qui soutenait le saint ciboire, forme un ensemble par-

1. Saint Roch est invoqué contre les maladies contagieuses, ainsi que saint Antoine. Une peste ayant éclaté à Arras en 1530, a pu donner occasion de représenter les deux saints dans ce tableau.

2. Cf. *Op. cit.*, p. 148-157.

3. Van Drival, *Bulletin des antiquités départementales*, 1857. — Corblet, *Histoire du Sacrement de l'Eucharistie*, t. II, p. [illegible]17, avec une planche.

1. Ce tableau a été exécuté pour [illegible] le vocable du Saint Sauveur et qu'[illegible] Sang.

2. Cf. le [illegible] *ras et de la* [illegible]

fait et donne bien l'idée de l'autel tel qu'il était compris par nos pères, qui avaient si bien le sens liturgique.

Il y aurait encore bien d'autres choses à signaler (1), mais nous ne pouvons tout décrire et d'ailleurs notre visite un peu rapide ne nous a pas permis de tout noter. Notre compte rendu présente nécessairement des lacunes regrettables, pour lesquelles nous réclamons l'indulgence des lecteurs.

L. MARSAUX,
curé-doyen de Chambly.

Les artistes parisiens au moyen âge (2).

(Suite et Fin.) — III.

LA fin du XIIIe siècle et au début du XIVe siècle, le livre de la taille de Paris sous Philippe le Bel, et les archives de Saint-Jacques-aux-Pèlerins nous montrent la plupart des artistes parisiens groupés près de la Porte aux Peintres sur l'ancien fief des Montreuil, au quartier qui dut sa naissance à l'émigration des habitants de la région de l'Université. « Vers le règne de saint Louis et encore « après, dit l'abbé Lebeuf, les environs de Saint-« Eustache étaient assez peu peuplés pour qu'il « fût facile aux princes et aux seigneurs d'y avoir « des hôtels spacieux et accompagnés de jardins: « ce qui n'était point si aisé dans le quartier de « l'Université à cause des collèges qu'on y bâtis-« sait alors (3). »

Le savant historiographe n'avait point eu connaissance de l'acte de fondation de la Sorbonne (4), car il n'eût point omis de signaler parmi les notables du nouveau quartier, les Point l'Ane, les de Bagneux, les de Fontenay et les d'Orléans, que nous avons déjà nommés et que les archives de Saint-Jacques nous montrent comme parents, propriétaires ou voisins de nos artistes.

Dans les acquisitions d'immeubles que fit la confrérie de Saint-Jacques pour la construction de l'hôpital et de la chapelle, nous remarquons que les maisons appartenaient à des imagiers : Robert de Launay, Jean Malot, Robert de Heudicourt, Guillaume de Meulent, Évrart d'Orléans, Jehan Toussac, dit de Saint-Germain, etc. et que « entre les maisons et places dessusdictes, sont « enclavées les maisons ci dessouz nommées, les-« queles sont et demeurent sauves aus diz ven-« deurs (Mons. Nicole de Joinville, chevalier, et « Philippe la Fourée, sa femme), et à leurs hoirs « et en leur censive et seigneurie de leur dicte « terre de Therouenne senz amortissement ; c'est « assavoir les maisons Jehan Toussac, Jehan de « la Nasse entretenans, les maisons Rogier « l'Uissier, la maison qui fut Jean de Lusarches « qui est à présent aud. Jehan Toussac, les mai-« sons Mathieu de Beauvais, les maisons Guil-« laume de Fontenay, la maison Jacques Coquet, « la maison Estienne le Barillier et les maisons « Pierre le Moleur... Sous le scel de la Privosté « de Paris, l'an 1321 le derrenier jour d'avril (1). »

La première maison d'artiste dont la confrérie fit l'achat fut celle de Robert de Launay, imagier, au coin de la rue Saint-Denis et Mauconseil en 1319. — Le dimanche jour de sainte Catherine 1319 Guillaume de Nouriche, ymagier et Perronelle sa fame « vendent à l'hôpital » une maison et un jardin avecques une mesonnette tenant audit jardin assiz à Paris en la rue de Mauconseil, tenant à Gérart de Reims d'un costé, et de l'autre costé à Guillaume de Fontenay, et ladite mesonnette tenant à Mahy de Beauvès.

« Jacques Point-l'Asne, fils de feu Bertaut Poing-l'Asne, » reconnaît avoir vendu « à Pierre des Essars, bourgeois de Paris, et à Thomasse sa fame » 23 s. p. de crois de cens qui lui appartenaient pour la portion de 12 l. 2 s. de rente que son père avait sur l'hôpital Saint-Jacques, « c'est assavoir en et sur le lieu ou la chapelle dud. hospital est fait et edefiée faisant le coing de la rue de Mauconseil..... 20 juin 1328. »

Ce Pierre des Essarts dont une parente, Jeanne, fut la seconde femme d'Étienne Marcel, était seigneur du fief de Térouenne, qui d'Adam de Montreuil avait passé à Guillaume, puis à Jean de Beaumont, à Adam de Saint-Mamert, puis

1. Mentionnons en particulier la collection des manuscrits à miniature, qui mériterait un article spécial.

2. V. page 207, livraison de mai 1896.

3. Lebeuf-Cocheris, t. I, 131.

4. *Mem. de la Société de l'H. de P.*, t. X, 252.

1. Archives de St-Jacques, cote 146 ; et un double, cote 169.

enfin à lui qui « l'avait, dit l'abbé Lebeuf, acheté au profit du Roy (1) ».

Les artistes parisiens du XIVe siècle ont été quelques-uns l'objet d'études savantes : M. Quicherat, dans la bibliothèque de l'École des Chartes (2), a publié une monographie de Me Raymond du Temple dont nous avons dit un mot : « Une famille de peintres parisiens, aux XIVe et XVe siècles », éditée à Paris en 1877 nous fait connaître les d'Orléans que M. l'abbé Dufour, notre confrère de l'histoire de Paris, appelle trop exclusivement : peintres, puisque l'imagier du duc de Normandie, Girart d'Orléans, est toujours désigné sous cette qualification employée pour les sculpteurs (1), et qu'il parle lui-même de la statue du duc Jean de Berry, à Bourges, sculptée par Jean d'Orléans.

La remarquable monographie de M. Bordier, sur la confrérie de Saint-Jacques aux Pèlerins, à laquelle nous avons emprunté beaucoup, met en lumière un artiste inconnu jusque-là, Me Robert de Launay.

Nous ne ferons qu'ajouter quelques notes sur Jean le Bouteiller, Jean d'Orléans et Robert de Launay ; trois artistes du XIVe siècle et habitants du quartier de la Porte-aux-Peintres.

Jean le Bouteiller, imagier parisien, vivait en 1351 — mort après 1380 (2).

Les histoires de Jean Ravy et de Jean le Bouteiller, son neveu.
(D'après une photographie de M. P. Charpentier.)

Cet imagier appartient aussi, comme Pierre de Montreuil, à une famille illustre, originaire de Senlis et connue à Paris dès le XIe siècle. Les descendants de Bernard le Danois, vicomte de Senlis, vers 955, reçurent de leurs fonctions à la cour de France, le surnom de Bouteiller, qui devint patronymique dans la plupart des branches de leur puissante et nombreuse maison.

L'un de ces Bouteillers, Hugues dit le Loup, dont la rue parisienne de Hue-Leu (dite du Hurleur), garda le souvenir, transmit à ses fils ce surnom. Le chanoine Jean le Loup, doyen de Notre-Dame, ainsi que ses collègues, Robert de Vernon et Pierre de Launay, secrétaires et chapelains du roi, étaient apparentés à nos imagiers Jean le Bouteiller et Robert de Launay, leurs contemporains (3).

D'après le P. Anselme (3), Jean le Bouteiller était le second fils de Guillaume et de Léonore de Beausault. Son frère aîné, aussi nommé Guillaume, aurait été prodigue, car il vendit et dissipa tous ses biens.

Après la mort de Jeanne de Villebéon, sa première femme, Jean épousa Jeanne de *Lusarches*. Il était petit-fils de Jean le Bouteiller, seigneur de Chantilly, et de Jeanne, fille de Pierre d'Aunay, seigneur dudit lieu. Cette Jeanne était veuve et vivait encore en 1307.

1. Lebeuf-Cocheris, t. I, p. 134.
2. 2e série, t. III, p. 55.
3. *Cart. N.-D.*, t. IV, 19, 86 ; Archives de l'Hôtel-Dieu. — Archives nationales, s. 160 à 170 ; s. 557 ; LL. 1449.

1. Voir Archives de St-Jacques, Évrart d'Orléans *imagier* en 1319 — Girart d'Orléans, *imagier* du duc de Normandie, fondateur de la chapelle de Sainte-Marguerite dans l'église du Saint-Sépulchre à Paris en 1348. — Lebeuf-Cocheris, II, 241. — On sait que ce Girart fut le compagnon de la captivité du roi Jean, en Angleterre, après la défaite de Poitiers. On lui attribue le portrait de ce prince.
2. Le Bouteiller écartelé d'or et de gueules.
3. Tome VI, 253-266.

Guillaume le Bouteiller, oncle de Jean, avait eu pour épouse Isabelle de Bréban, veuve de Jean d'Orléans. Isabelle vivait encore en 1248, et avait pour parents les orfèvres et changeurs de son nom qui possédaient, avec les d'Orléans, des propriétés, à Sceaux et Châtenay aux XIIIe, XIVe et XVe siècles (1).

Jean le Bouteiller fut probablement, dit le P. Anselme, l'un des écuyers de Guillaume de Calleville, chevalier, qui fit montre à Dieppe le 12 juin 1379.

L'année suivante, on le trouve désigné avec Olivier et Hervé de Mauny, comme exécuteur testamentaire de Bertrand du Guesclin ; il porte alors la qualification d'écuyer et est condamné, par lettres royales du 13 novembre 1380, à payer deux cents francs que le connétable devait aux chanoines de Saint-Merry, pour la maison qu'il avait achetée rue de la Verrerie, dans leur censive (2).

Si ce personnage est bien l'imagier de Notre-Dame, il allie aux fonctions de l'artiste celles du militaire, comme Raymond du Temple, architecte et sergent d'armes de Charles V, et plus tard au XVIe siècle le maistre charpentier Charles Marchant, frère du maistre maçon Guillaume Marchant constructeur du Pont-Neuf (3). Ce Charles, qui attacha son nom au Pont qui s'appelait primitivement Pont-aux-Meuniers et qu'il reconstruisit en 1609, était en même temps qu'entrepreneur de charpente, capitaine des archers de la ville. Jean Marchant, son fils, charpentier, demeurait en 1589 rue Beaubourg (4).

Les « histoires » de la clôture chorale de Notre-Dame de Paris sont les seules œuvres connues de Jean le Bouteiller, on y remarque l'inscription suivante : « C'est maistre Jehan Ravy maçon de Nostre-Dame par l'espace XXV ans qui commença ces nouvelles histoires et Jehan le Bouteiller son nepveu qui les a parfaictes en MCCCLI. »

Aucun document n'a pu nous parvenir sur Jehan Ravy. Le cartulaire de N.-D. mentionne en 1112 un Ravicus faber, témoin dans une charte. Serait-ce un Ravy, fèvre ou orfèvre, ancêtre de maistre Jehan (5) ?

1. *Cartul. N.-D.* Arch. nation., *loc. cit.*
2. Lebeuf-Cocheris, II, 225.
3. En 1578.
4. Bibl. nat., pièces originales : Marchant.
5. *Cart. N.-D.*, I, 387.

Jean d'Orléans, sculpteur et peintre parisien, vivait avant 1292, était mort en 1313.

Le plus ancien personnage de ce nom dont les documents parisiens nous donnent connaissance est Jean d'Orléans, dont la veuve, Isabelle, encore vivante en 1248, avait épousé Guillaume le Bouteiller, ainsi que nous venons de le dire. Ce fut lui, sans doute, qui fit à Notre-Dame de Paris une fondation pour son anniversaire qui se célébrait le 22 avril et pour laquelle il donna « 6 livres sur les prés de Chastenay (1) ».

L'acte de fondation de la Sorbonne (1257) cite, ainsi que nous l'avons dit, un Jean d'Orléans propriétaire de l'une des maisons achetées par saint Louis pour Robert de Sorbon.

Nous avons cité, dans notre histoire de la Vallée d'Aulnay (2), un Jean d'Orléans, bourgeois de Paris, possesseur en 1269 d'une partie du fief d'Aulnay-les-Châtenay, en même temps que des membres de la famille de Bréban à laquelle appartenait Isabelle, la veuve de Jean d'Orléans, qui épousa Guillaume le Bouteiller.

En 1279 un Étienne d'Orléans reçut la sépulture à Notre-Dame de Paris (3).

La taille de 1292 mentionne un Jean d'Orléans, sans aucune qualification, et les archives de l'Hôtel-Dieu nous désignent sa maison en 1295 « ad butum vici Ferronarie », « au bout de la rue de la Ferronnerie », à laquelle aboutissait la rue St-Denis, à l'endroit où commençait le quartier des Peintres.

Le prénom et l'habitation de ce dernier personnage nous portent à voir en lui, sinon le père, du moins un très proche parent de notre artiste Jean d'Orléans, dont deux homonymes ayant tous deux le prénom de Pierre, furent l'un marchand drapier et membre de la confrérie de St-Jacques-aux-Pèlerins en compagnie d'Étienne et de Garnier Marcel, drapiers (4) ; et l'autre mire (médecin) juré de l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs (5).

1. Arch. nat., L. 521, n° 148, fol. 8 v°. — Peut-être encore est-ce Jean d'Orléans, chancelier de Paris, dont l'obituaire de N.-D. place la mort vers 1280, 25 mai. *Cart. N.-D.*, t. IV, 66.
2. de Launay, *2000 ans d'histoire*, p. 84. Paris, Flammarion, 1894, in-18.
3. Lebeuf-Cocheris, t. I, 38.
4. Arch. de St-Jacques, citées par M. Bordier, *Monographie de la Confrérie*, t. II, 194.
5. *Reg. crimin. de St-Martin-des-Champs*, 3 avril 1338

Nous ne connaissons des œuvres de Jean d'Orléans que la statue de Jean, duc de Berry, à la cathédrale de Bourges.

Les pièces originales de la Bibliothèque nationale contiennent la note manuscrite suivante : « d'Orléans : fascé de huit pièces d'argent et de « sinople à l'orle de neuf annelets de gueules « sur l'argent.

« Amy d'Orléans, doyen de Paris et Me des Requestes en 1289.

« Maison ancienne de Beausse dont estoit Payen d'Orléans chlër en 1258 ; dont sont encore (1) les sieurs de Bastardes audit pays. »

La note se termine par un renvoi à Blanchart page 7 (livre II), R. d'Orléans, conseiller au Parlement de Paris en 1383.

Nous ajouterons à cette note qu'outre les sergents du Châtelet de l'année 1303, Joan et Joan Aquet d'Orléans, ses homonymes contemporains à Paris furent encore : Guillaume d'Orléans, libraire-juré de l'Université de Paris en 1342 ; Agnès, libraire, veuve du précédent en 1368, et dans la même année Raoulet d'Orléans, aussi libraire-juré (2).

Robert de Launay, imagier parisien, vivait avant 1319, mort à la bataille de Poitiers, lundi 19 septembre 1356 (3).

La monographie de la confrérie de St-Jacques, tout en donnant une large place à cet imagier, n'indique cependant ni son origine, ni sa famille. Nous ne savons pourquoi l'auteur a choisi pour le nom patronymique la forme adoptée dans le Tournaisis, où Mathieu, frère de Robert, se retira en 1317, et où il fut la souche des Launoy de Flandres. Les documents de Saint-Jacques le nomment souvent de Launay et quelquefois Launoy.

La généalogie de la maison de Launay (4) donne à Gautier, VIIe du nom, sire chastellain et vicomte de l'Aunay en l'Ile de France, et à son épouse Jeanne, dernière fille de Bouchard VI de Montmorency et de Jeanne de Laval, quatre fils: Bouchard, dit de Molignon, Mathieu, dit Mathouflin, Robert et Henry.

1. En note, d'une écriture postérieure : Mort.
2. Paul Delalain, *Étude sur la librairie parisienne aux XIIIe et XIVe siècles.*
3. De Launay : d'or en chef et de gueules.
4. Bibl. nat., manuscrit 385.

Plus bas Robert est ainsi désigné : « Robert de Launay ou d'Aunay, chevalier, fut tué à la bataille de Poitiers, avec son frère Henry », c'est tout ce qui est dit de lui dans ce document.

La même généalogie raconte le départ de Gautier, avec ses fils Mathieu, Robert et Henry, dans les terres de sa femme après la mort de celle-ci, « qui était décédée du rigoureux tourment et des

Statue de N.-S. (?), par Robert de Launay.
(Musée de Cluny.)

persécutions » dont le chef de la maison « de « Launay avait été l'objet de la part du roi Louis « le Huttin, qui s'estoit tellement esmeu contre luy, « à cause que Philippes et Jacques [lire Gautier] « frères, ses cousins, avaient abusé, à savoir le « premier de la Reyne Marguerite de Bourgogne « sa femme, et le dernier de la Reyne Blanche de « Bourgogne, femme du Roy Charles-le-Bel son « frère, qu'il rechercha toutes les occasions de le

« ruiner, en le faisant souvent menacer par ses « officiers de lui faire perdre la vie, s'il ne voulait « quitter son Estat... »

Robert de Launay accompagna donc son père en Bretagne et abandonna la maison qu'il occupait alors et que deux ans après nous verrons acquise par la confrérie (1319).

Bouchard dit de Moulignon, son frère aîné, resta dans l'Ile-de-France, près de son aïeul maternel Bouchard VI de Montmorency, dans les terres de Moulignon qu'il avait eues de sa mère.

A l'époque de la construction de la chapelle St-Jacques, vers 1320 ou 1321, nous retrouvons notre imagier chargé de sa décoration et dans les comptes de la confrérie nous voyons figurer son aïeul maternel et son frère aîné parmi les premiers bienfaiteurs : « Monseigneur Bouchart de Montmorency, chevalier, 8 livres ; Monseigneur Bouchart, chevalier, 40 sous ».

Statue de Jean, duc de Berry.

L'œuvre que Robert entreprit pour St-Jacques-aux-Pèlerins fut considérable, car il ne sculpta pas moins d'une vingtaine de statues pour la chapelle : des anges, un Christ-Sauveur, les douze apôtres, St Jacques, St Michel, St Christophe, un calvaire, « un crucifié, Marie et Jehan ».

Il faut ajouter à ces statues « un veu de Mons. de Valois et de Mons. de Biauvais », c'est-à-dire deux statuettes des premiers bienfaiteurs de l'œuvre : Charles de Valois, frère de Philippe le Bel, et Jean de Marigny, évêque de Beauvais, frère d'Enguerrand.

Chose singulière ! Jean de Marigny faisait pendant à celui qui avait été l'auteur du meurtre de l'infortuné ministre, son frère, et qui devait dix ans après son crime, faire distribuer des aumônes abondantes aux pauvres de Paris et publier dans les rues cet avis : « Priez Dieu pour Monseigneur « Enguerrand et pour Monseigneur Charles ! » On sait que Charles de Valois avait été frappé de paralysie, et que non content de réhabiliter Enguerrand, il transféra Jean, son frère, de l'évêché de Beauvais à l'archevêché de Rouen. Chose plus singulière encore ! — Robert de Launay avait sculpté les traits de l'un des bourreaux de ses petits-cousins Philippe et Gautier, et du prince qui avait confisqué les biens de son père.

Pendant une trentaine d'années, notre imagier se livra à l'exercice de son art et contribua à la décoration des différentes églises bâties au siècle précédent, notamment à Notre-Dame de Paris dont quelques parties ne furent sculptées qu'à cette époque. Nous le trouvons pour la dernière fois dans les comptes de St-Jacques à l'année 1348 : « Pour ung Saint Xristofle et ung Saint Michiel qui sont assis dessus les admortissemens du thrésor baillé à maistre Robert de Launay, C sous (1) ». Quand les Anglais, profitant de l'anarchie où un gouvernement incapable et des seigneurs factieux avaient plongé la France, recommencèrent les hostilités, malgré la trêve conclue depuis peu, notre artiste comme Jean le Bouteiller, écuyer du sire de Calleville, et maistre Girart d'Orléans, « varlet de chambre du roi », fut du nombre des 50,000 hommes qui accompagnèrent le roi Jean à la malheureuse journée de Poitiers (lundi, 19 septembre 1356). Il tomba au champ d'honneur, près de son frère Henry, qui y perdit aussi la vie. Le corps de Robert ne dut pas être retrouvé, puisque la généalogie qui signale sa mort, n'indique pas qu'il ait été déposé dans le caveau où fut inhumé son frère (2).

Jean de Launay, l'imagier qui sculpta la statue du duc d'Orléans, au grand escalier du Louvre sous Charles V, fut-il son fils ou son neveu ? —

1. Arch. de St-Jacques.

2. « Henry de Launay, chevalier, combattit vaillamment, « à Poitiers, pour le roy Jean, mais par un sort commun « à plusieurs princes et grands seigneurs, il y fut tué, ainsi « que remarque Jean Bouchet dans ses *Annales d'Acquitaine*, et fut enterré ès cloistres du couvent des Frères-« Prescheurs de Poitiers, selon qu'on voit par ses armes « qui y furent peintes à fin de perpétuelle mémoire ès « sièges dudit couvent : lesquelles sont d'or au chef de « gueules, et celles de son épouse escartelées d'or et d'a-« zur. » Henry avait épousé Isabeau de Tournemire par contrat du 12 janvier 1338.

La généalogie ne nous indiquant pas l'alliance de maître Robert, nous ne pouvons que nous en tenir à des conjectures, de même que sur la parenté de notre imagier avec Pierre de Launay, chanoine de N.-D., mort le 15 septembre 1350 ; avec Thomas de Launay, aussi chanoine de N.-D. et proviseur de l'Hôtel-Dieu à la fin du XIVe siècle ; et avec maistre Jehan de Launay que les comptes de Philippe Giffart et Jehan de Nangis, directeurs de la confrérie de St-Jacques en 1377-78 (1), nous signalent comme maître de chant (2).

Quand, après les désastres nationaux, la guerre contre l'étranger et la guerre civile, la confrérie parisienne de St-Jacques put examiner sa situation financière, les maîtres rendirent des comptes, le 28 juillet 1365. Notre sculpteur y figure comme défunt et pour un legs plus que modeste (3) qu'il avait laissé à l'œuvre : « le feu Robin de Launay ymagier, V sous ; feu sire Jacques de Pacy, XI sous, etc. »

Pendant quatre siècles l'œuvre de notre imagier fut pieusement conservée dans la chapelle de St-Jacques. « Autour de la nef régnait l'imposante assemblée des douze apôtres, ouvrage de Robert de Launay, présidés par notre Seigneur JÉSUS, « plus grand que ses disciples et posé pro- « bablement contre l'orgue, tandis que ceux-ci « sont rangés à sa droite et à sa gauche, chacun « accolé contre un des douze piliers (4) ».

1. Ces directeurs eurent pour successeurs dans la même charge : Mgr Philippe des Essars, chevalier, seigneur de Thieulx, et Nicolas Marc ; les autres principaux confrères de la fin du XIVe siècle sont: Messire Jehan de Dormans, chevalier, maistre Thibault Thiessart, conseiller, maître des comptes et libraire de l'Université, sire Guillaume Perdrier et sire François d'Aunay, trésoriers de France, etc. Ce dernier, apparenté à Jean de Dormans, appartenait à la branche des Launay, qui prirent le surnom de le Gallois, il avait les mêmes armes que Robert de Launay : d'or au chef de gueules brisées d'une étoile à dextre du chef.

2. « A Mtre Jehan de Launay pour apprendre les IIII clercs à deschanter LXIII sous. »

3. La pauvreté des gentilshommes s'explique par les catastrophes de ce temps et celle de Robert en particulier par les confiscations dont sa famille avait été l'objet en 1315. — Un chevalier de race illustre, allié aux maisons souveraines par les Montmorency, « Guillaume de Pres- « teval, prisonnier à la Conciergerie, adresse au Parlement « en 1371, une supplique, afin d'être élargi, car il est « pauvre et il voudrait rentrer en grange sa moisson, car « on est en août ». F. Aubert, *Le Parlement et les Prisonniers. Bullet. H. de P.*, XX, 107.

4. M. Bordier : *La Confrérie de St-Jacques*, page 358.

A la démolition des bâtiments de St-Jacques, en 1808, les statues furent enfouies avec les ruines et ne furent exhumées qu'en 1840, lors de fouilles entreprises au coin des rues St-Denis et Mauconseil, pour la construction d'un magasin de nouveautés. Il y a quelques années encore on pouvait voir ce magasin qui portait pour enseigne: « Aux statues de St-Jacques », rue St-Denis.

Statue d'apôtre, par Robert de Launay.
(Musée de Cluny.)

Les statues retrouvées avaient servi d'enseigne à la maison au long de laquelle elles étaient étagées.

« Elles y restèrent, dit encore M. Bordier, jus- « qu'au jour où l'une d'elles, laissant tomber sur « le trottoir de cette rue populeuse quelques frag- « ments de sa personne ou de ses vêtements de « pierre, le commissaire de police intervint et, « pour éviter la dépense de temps et d'argent

« qu'il eût fallu pour les descendre sans accident, « on prit le parti expéditif de les briser sur place « à coups de pic et de marteau. »

Cinq des statues de Robert ont échappé à la destruction, la veuve d'un sculpteur (1) les vendit en 1852 au musée de Cluny, où elles sont aujourd'hui.

Statue de St Jacques, par Robert de Launay. (Musée de Cluny.)

« Ces statues représentent comme une même « famille de gens, posés dans des attitudes légè- « rement diverses, mais gardant entre eux une « ressemblance générale qui frappe au premier « coup d'œil (1). »

« A cette famille » appartient encore la statue du transept de Notre-Dame près de laquelle fut déposé le 22 avril 1894, l'étendard reconstitué de Jeanne d'Arc. Cette vierge, mise en honneur depuis quelques années, a remplacé le type primitif de Notre-Dame de Paris dont l'image fut enlevée ou détruite pendant la Révolution, après qu'elle eut servi aux profanations de la déesse Raison, qui avait, raconte-t-on, sous ses pieds l'image de Notre-Dame.

La statue de N.-D. de Paris.

Cette « nouvelle Notre-Dame de Paris » a de grandes analogies avec les statues d'apôtres de maître Robert, et surtout avec celle de Notre-Seigneur. On peut remarquer qu'elles ont le même drapé, la même inclinaison du corps, la même manière de chevelure. Tout, jusqu'à la ceinture du Sauveur et de sa Mère, montre que nous avons une œuvre, sinon de la même main, du moins de la même époque et de la même école parisienne.

Nous attribuons sans hésiter cette statue de Notre-Dame à l'un des trois imagiers dont nous avons parlé : Jean le Bouteiller, Jean d'Orléans ou Robert de Launay (2).

DE LAUNAY,
du clergé de Paris, membre de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France.

1. Le nom du sculpteur nous est inconnu, mais nous pensons que ce fut lui que Viollet-le-Duc chargea de refaire les statues des apôtres qui furent détruites à la Révolution à la porte principale de Notre-Dame de Paris. La ressemblance que les nouvelles statues, et en particulier de St Jacques, ont avec celles de Robert autorise à penser que le sculpteur s'est inspiré de celles qu'il possédait.

1. M. Bordier, *Op. cit.*, 338.

2. Comme toutes les madones antérieures au style gothique, Notre-Dame de Paris, qui, d'après du Breul, « avait été donnée par St Denys et faite d'après un tableau de plate peinture qu'il avait apporté », était une Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant JÉSUS. Cette attitude, peut-être moins gracieuse que celle du XIIIe siècle, avait, il faut bien le reconnaître, quelque chose de plus majestueux. La reine, *domina*, recevait les hommages, comme une souveraine assise sur son trône. On voit encore au tympan de la porte Ste-Anne, côté de la Seine, une Vierge assise antérieure au XIe siècle, et qui provient de la première cathédrale.

La qualification mystique attribuée à Marie comme à JÉSUS-CHRIST — Janua cœli — porte du ciel, inspira aux artistes de placer au trumeau des portes, l'image de la Ste Vierge, c'est alors surtout qu'on la représenta debout.

Les fresques du XIIIe siècle découvertes à la Ste-Cha-

Cette étude était achevée, lorsque nous eûmes la pensée de chercher dans les archives de la Chartreuse de Vauvert quelque document confirmant ceux que notre ami M. E. Coyecque a publiés de nouveau dans ses « *Archives de l'Hôtel-Dieu de Paris* », où nous avons largement puisé. Nous supposions que l'évêque de Paris qui tenait sous sa juridiction les artistes parisiens, avait employé aux travaux de sa cathédrale la plupart des maçons et imagiers que nous avons nommés et surtout Pierre de Montreuil, le « doctor lathomorum ».

Un acte de vente sur parchemin nous donne raison. Il en ressort que Pierre et Eudes « de Mosterolio » étaient bien de la même famille qui possédait des biens à Vauvert. Nous sommes heureux de restituer ainsi à Pierre de Montreuil son titre de maître maçon de N.-D. de Paris.

Archives nat[les] S. 4070[b], pièce 23. Contrat de vente du mois de novembre 1265 par Pierre de Montreuil à notre maison de Paris de huit arpents de terre, près les murs de la Maison de Vauvert, chargés de quatre sols paris. de cens envers les habitans de Paris pour 80[l] tournois.

Universis præsentes litteras inspecturis Officialis curie paris. salutem in Dno. Notum facimus quod coram nobis constituti personaliter Petrus de Mosterolio lathomus magister fabrice ecclesie B. M. Paris. et Agnes ejus uxor, etc.

C'est donc à tort que Jean de Chelles est regardé comme « le seul des maçons de N.-D. dont le nom nous soit venu » (*Almanach Hachette*, 1894, p. 254) avec Jean Ravy; nous connaissons encore Pierre de Montreuil et Raymond du Temple.

De L.

pelle de Paris, celles du XIVe découvertes au Petit Chœur de la cathédrale donnent toujours le type traditionnel de Notre-Dame de Paris, la Vierge assise. Ajoutons que les sceaux du chapitre de 1140 à 1790 représentent toujours la Vierge assise avec la légende : « Capit. BM. Paris ».

S'il faut, nous autres Parisiens, reporter à la statue nouvelle, les hommages dont les longs siècles qui nous ont précédés ont entouré l'ancienne, disons à Marie à raison des temps où nous sommes : « Exurge, Domina, adjuva nos ! »

Commission des Antiquités de la Côte-d'Or.

La *Revue de l'Art chrétien* a rendu compte — t. VIIe, 2e livr., p. 130 — d'une communication faite par M. E. Metman relativement à des ouvertures de petit diamètre existant dans le sanctuaire de plusieurs églises. En transmettant à la *Revue* les observations de mon confrère et ami, j'avais, d'accord avec lui, exprimé cette idée que ces ouvertures n'étant pas toujours placées du côté de l'Évangile, il paraissait fort douteux qu'elles eussent servi à aérer les armoires destinées à recevoir les Saintes-Espèces. Cette affirmation que l'armoire eucharistique était nécessairement placée du côté de l'Évangile, paraît trop rigoureuse.

Je reçois, en effet, une lettre de M. l'abbé Albert Sonnois, frère et vicaire-général de Mgr l'archevêque de Cambrai, d'où je tire les extraits suivants :

« Ce genre d'ouvertures n'est point particulier « au pays langrois, car je l'ai trouvé fréquem- « ment en Lorraine et aussi dans la vallée de la « Saône. Ces ouvertures, souvent en forme de « trèfle, quelquefois à quadrilobes, sont ordinai- « rement fermées à l'extérieur par une forte grille « à barreaux de fer entrecroisés.

« A Gergy, près Châlon-sur-Saône, l'ouverture « affecte la forme d'une petite fenêtre haute de « 0[m],40 à 0[m],50 environ. Dans l'ébrasement, une « délicate claire-voie en pierre, de bon style, était « protégée elle-même par la grille extérieure, ce « qui formait ainsi double clôture.

« Toutes les ouvertures que je connais peuvent « être attribuées aux dernières années du XIVe « siècle, ou aux premières du XVe. Beaucoup « sont placées du côté de l'Évangile, à la hauteur « intérieure de 1[m],50 environ ; toutes ouvraient « ou ouvrent encore sur une armoire intérieure « haute d'environ 0[m],60 sur 0[m],45 à 0[m],50. Plu- « sieurs de ces armoires ont été condamnées ou « murailles lors de récentes restaurations — « Gergy, Bourbonne-les-Bains. A la cathédrale « de Saint-Dié, l'armoire est masquée par une « décoration (?!!) en plâtre-stuc placée au XVIIIe « siècle autour du chœur.

« Les églises de Vomécourt-sur-Avières, et de « Sainte-Hélène, Vosges, possèdent encore leurs « armoires, placées du côté de l'Épître et fermées « par une double porte ; la première, en bois et « faisant partie de la boiserie qui entoure le « sanctuaire ; la seconde, du XVe siècle, en tôle « de fer martelée et découpée à jour de façon à « représenter soit une inscription soit des dessins « géométriques.

« A quel usage étaient destinées ces armoires? « M'appuyant uniquement sur les traditions « locales recueillies en Lorraine, je suppose, mais « n'ose l'affirmer, qu'elles servaient à conserver « la Sainte-Eucharistie, jusqu'au jour où fut gé- « néralisé l'usage des tabernacles faisant partie « de l'autel. J'ai ouï dire à Bourbonne-les-Bains « que, jusqu'à la suppression de l'armoire par « M. de Baudot quand il restaura l'église, elle « servait à retirer la Sainte-Eucharistie pendant « la nuit.

« Il me semble que cet usage appuyé sur cer- « taines traditions locales peut être reconnu et « accepté. »

Un post-scriptum ajouté à la lettre de M. l'abbé Sonnois rectifie ce qu'il dit de l'église Sainte-Hélène ; ce n'est pas dans cette église qu'il a vu la seconde armoire dont il est question, mais le fait n'en subsiste pas moins de la manière la plus précise dans ses souvenirs ; le nom seul de la paroisse est à retrouver.

De cette lettre il résulte les faits suivants : 1° Que les ouvertures en question sont assez communes, qu'elles correspondent toutes à une armoire intérieure et que plusieurs se rencontrent du côté de l'Épître.

2° Que cette circonstance n'est pas une raison pour déclarer qu'elles n'aient pas servi à aérer les armoires destinées aux Saintes-Espèces.

Si, en effet, il est démontré que les armoires eucharistiques n'étaient pas nécessairement placées du côté de l'Évangile, je tiens la question pour résolue. Or, dans son *Traité de l'exposition du Saint-Sacrement*, 1673, J. B. Thiers dit seulement ceci : « Avant que les tabernacles fussent « devenus aussi communs qu'ils le sont présente- « ment parmi nous, en la plupart des églises, « l'Eucharistie était renfermée dans des armoi- « res à côté des autels, dans des piliers, ou der- « rière les autels. Il se trouve encore aujourd'hui « quantité de ces armoires dont on se sert en « bien des lieux pour conserver les saintes huiles, « ainsi que l'ordonne le concile provincial d'A- « quilée en 1596. » On remarquera que l'auteur n'indique pas une place sacramentelle et rigoureusement liturgique pour les armoires de cette famille.

Je n'abandonnerai pas ce sujet sans appeler l'attention sur le fait signalé à Bourbonne-les-Bains ; une armoire de ce genre existant dans le sanctuaire a été détruite au cours d'une restauration exécutée sous la direction de M. de Baudot, membre, si je ne me trompe, de la Commission des monuments historiques et l'un des plus fervents adeptes de l'école médiéviste. Eh bien, sans connaître les faits en détail et en laissant à M. de Baudot le bénéfice d'une explication, je me demande comment a pu être ainsi détruite une disposition intéressante et ce que sont devenus dans l'espèce ces principes rigoureux dont font montre les restaurateurs de nos anciens monuments. Est-il donc impossible, en vérité, de restaurer sans détruire ?

Henri CHABEUF.

De l'attribution à G. Horebout des miniatures signées du monogramme HB, surmonté d'une barre.

A *Revue de l'Art chrétien* m'a fait l'honneur de parler deux fois (1), des objections formulées par moi contre cette attribution.

D'après la dernière note y relative, on pouvait espérer que M. Destrée ne tarderait pas à administrer, enfin, la preuve que ce monogramme constitue bien la signature du célèbre artiste gantois.

Cette preuve, nous l'avons attendue en vain, et voilà plus de deux ans et demi que M. Destrée a publié dans la *Revue de l'Art chrétien* la première partie de son mémoire « GRIMANI » (2).

Peut-on inférer de l'interruption de cette publication qu'il abandonne son hypothèse ?

C'est, évidemment, ce que la plupart des lecteurs ont dû penser.

1. 1894 et 1895.
2. 1894, 1re livr., pp. 1 et suivantes.

Quoi qu'il en soit, il ne sera pas mauvais, je crois, de signaler une communication faite, à la séance du 7 janvier 1896, de la Société nationale des antiquaires de France, par le comte Paul Durrieu, conservateur au Louvre, à Paris.

« M. Durrieu — écrit le comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie, dans « la dernière livraison des *Annales de la Société « d'archéologie de Bruxelles* (p. 487-488) — a « eu l'occasion d'étudier récemment plusieurs « miniatures de la même époque, détachées de « manuscrits et portant divers monogrammes, et « il en a conclu :

« 1° Que seules les miniatures signées et portant toutes des monogrammes tracés en lettres « d'or, étaient isolées et distraites aujourd'hui « des manuscrits auxquels elles avaient appartenu et qu'aucune miniature signée de cette « manière ne se trouvait dans des manuscrits « conservés intacts ;

« 2° Que ces signatures, parmi lesquelles on « trouve notamment celle d'Albert Dürer, ne « pouvaient être celles des auteurs de ces compositions et qu'elles avaient été placées sur ces « miniatures par des faussaires, dans le but d'en « rehausser la valeur, et que ceux-ci ignorant du « faire des maîtres dont ils copiaient les noms et « la date à laquelle ils avaient vécu, les avaient « tracées au hasard ;

« 3° Que le monogramme HB était du nombre « et que c'était le monogramme du peintre et « graveur HANS BALDUNG GRÜN (1470-1552), « figuré dans le *Manuel de l'amateur d'estampes* « de Ch. Le Blanc (Paris, 1855, verbo *Grün*).

« ... On voit — termine M. de Marsy — que « si l'auteur met en garde les amateurs contre « les signatures placées sur les manuscrits de « Cassel et autres, il n'apporte aucune nouvelle « attribution et se borne à détruire l'un des arguments qui avaient pu être invoqués en faveur « d'Horebout. »

Or, M. Durrieu, lui-même, avait été, autrefois, assez enclin à voir dans la signature HB celle de ce dernier artiste.

En effet, dans la séance du 14 février 1894, de la Société nationale des Antiquaires de France, ce savant parla des frappantes analogies entre plusieurs miniatures du Grimani et d'autres manuscrits de la même école, et des tableaux et même des miniatures d'anciens maîtres.

Après avoir constaté :

« 1° Que les miniaturistes de l'école ganto-« brugeoise du Bréviaire Grimani ont dû copier « des œuvres d'autres artistes, et que le Bréviaire « Grimani, pris dans son ensemble, offre moins « un recueil de compositions originales qu'une « sorte de galerie de reproductions d'après des « peintures célèbres à l'époque ;

« 2° Que les mêmes modèles ont souvent été « répétés dans l'école par des miniaturistes diffé-« rents, et que, par conséquent, deux miniatures « reproduisant un type identique ne sont pas « nécessairement de la même main (!!). »

après ces constatations, dis-je, M. Durrieu ajouta, avec infiniment de circonspection :

« Ce monogramme (HB, surmonté d'une barre) « pourrait, s'il est authentique, être celui de « Horebout, un des chefs les plus en vue de « l'école ganto-brugeoise. »

Eh bien ! le doute que le consciencieux érudit avait, alors, à l'égard de l'authenticité de ce monogramme, n'existe plus. Il nous dit, maintenant, avec une franchise qui l'honore, que cette signature est fausse, qu'elle est l'imitation, faite dans un but de lucre, de la marque de Hans Baldung, et que l'argument qu'on a voulu fonder sur cette marque en faveur d'une attribution à Horebout s'évanouit.

Ceux qui persisteraient, quand même, à considérer ce monogramme pour celui de Gérard Horebout, auraient donc, d'abord, à démontrer l'inanité des judicieuses constatations de M. Durrieu. Puis, ils auraient à fournir, à l'appui du système qu'ils voudraient défendre, les preuves dont l'absence a été constatée dans ma brochure : *Gérard Horebout est-il le principal collaborateur du Bréviaire Grimani ?* (Bruxelles, 1895.) Il leur incomberait, ensuite, le devoir de réfuter les paroles prononcées à la Société d'archéologie de Bruxelles, par M. Alph. Wauters, qui s'est élevé énergiquement contre la cause dont M. Destrée s'est fait le protagoniste (1). Enfin, il faudrait, ainsi que le demande M. Edgar Baes (2),

1. Annales de la dite Société, t. IX, pp. 157-159 (compte rendu de la séance du 1er octobre 1894).

2. *Le Bréviaire Grimani et [illegible] monogramme HB* (*Fédération artistique*, du 9 décembre 1894).

qui, lui aussi, s'est rallié à ma façon de voir : « prouver que G. Horebout a réellement exé- « cuté l'*Hortulus animæ* et que celui-ci est de la « même main que les *Heures* de Cassel, ou bien « encore que le monogramme HB appartient « nécessairement à Horebout, en admettant que « les deux manuscrits susdits soient d'un seul « auteur. »

C'est donc, je le répète, avec quelque curiosité que j'attends la réfutation annoncée pour la seconde partie de « Grimani ».

En attendant, j'estime que notre littérature artistique, malgré tous les travaux de notre temps, est encore si incomplète, que la plus grande circonspection s'impose dans l'interprétation des monogrammes, surtout et avant tout, quand il s'agit de maîtres *dont aucune œuvre existante, certaine, n'est connue* (et c'est là le cas de Gérard Horebout !) : nos musées abondent de peintures du plus grand mérite dont les auteurs resteront probablement toujours inconnus, et, par contre, nous connaissons de grands artistes — on en découvrira même encore pas mal — à qui on ne parviendra, peut-être, jamais à attribuer des œuvres !

Que de noms inconnus d'enlumineurs les chercheurs de la Flandre ne sont-ils pas appelés à mettre au jour, en continuant les fouilles dans les archives de ce pays, si riche en souvenirs artistiques ! N'attribuons donc pas tout aux miniaturistes *ganto-brugeois* dont les noms sont déjà venus jusqu'à nous : réservons encore quelques œuvres pour les artistes que l'avenir se chargera de nous faire connaître !

J. Th. DE RAADT.

Correspondance d'Angleterre.

On nous écrit de Londres :

Vous n'ignorez pas qu'à Londres on organise presque chaque année des expositions qui ont pour objet l'étude d'écoles déterminées et d'une période particulière de l'art. Ces expositions, qui naturellement s'adressent à un public de choix et un peu spécial, offrent au point de vue historique un avantage si évident, qu'il serait hautement à désirer d'en voir introduire l'usage sur le continent. Les propriétaires d'œuvres d'art se prêtent assez volontiers à y concourir, s'ils sont amateurs sérieux ; ils apprennent à connaître au juste la valeur des objets de leur collection, et l'homme studieux y trouve des œuvres de mérite réunies, offrant des points de comparaison que souvent il faut aller chercher au loin, séparées et qui, par cela même, ne peuvent plus être utilement comparées les unes aux autres.

La *Revue de l'Art chrétien* a rendu compte de l'intéressante exposition de peintures des maîtres néerlandais du XVe et du commencement du XVIe siècle organisée en 1892 par les soins du Burlington Fine Art Club de Londres ; en 1894, elle a fait connaître l'exposition non moins intéressante consacrée à l'art vénitien. Aujourd'hui je voudrais entretenir vos lecteurs de l'Exposition consacrée aux peintures exécutées en Angleterre au moyen âge, et qui, au point de vue de l'étude de cette époque, offrait un intérêt très grand ; il est à regretter seulement qu'elle n'a été ouverte que bien peu de jours, du 8 au 20 juin, et n'a peut-être été que peu connue. C'est une raison, ce me semble, pour en conserver le souvenir.

C'est la Société des Antiquaires de Londres qui a pris l'initiative de cette exposition, réunie à Burlingtonhouse, et ne contenant que des travaux antérieurs à la Réforme. Pour n'être pas très nombreuse, cette collection n'en était pas moins fort remarquable, et elle a suffi pour démontrer que du Xe au XVe siècle, l'art de la peinture a fleuri en Angleterre, et y a été cultivé avec autant de succès que dans la plupart des régions du continent. C'est un premier point qu'il n'est pas inutile de mettre en relief, parce qu'il va à l'encontre des idées reçues. Dans le livre récent de M. de Champeaux, *Histoire de la peinture décorative* (1), il examine les productions de ce genre de peinture à peu près dans toutes les nations, mais on y cherchait vainement le nom de l'Angleterre, île qui, pour certains historiens d'art, semble inabordable.

Le mal est que, en Angleterre même, bon nombre d'archéologues ont fait jusqu'ici honneur à l'école italienne des meilleures peintures, exécutées bel et bien chez nous. Il est aujourd'hui établi qu'il existait trois grandes écoles de pein-

1. Paris, H. Laurens, 1890.

ture en Angleterre. L'une d'elles avait son foyer à Durham, l'autre à Winchester et la troisième fleurissait à Londres même. Il est vrai que la grande majorité de peintures murales dues aux artistes de ces écoles, n'existent plus, et la plupart de celles qui ont été retrouvées dans ces derniers temps sous le badigeon, ont été recouvertes de nouveau sous le lait de chaux. On a eu hâte de faire disparaître ces témoins indiscrets qui attestaient d'une manière trop éclatante que l'église anglicane actuelle n'est nullement identique en ce qui concerne la foi, à l'Église antérieure à Henri VIII. D'autres de ces peintures, lorsque le ministre de la paroisse était archéologue ou ritualiste, ont été *restaurées*. Les peintures murales les plus remarquables qui ont échappé à la destruction, sont celles qui proviennent de la chapelle de Saint-Étienne au palais de Westminster, et qui sont actuellement conservées au Musée Britannique. Elles ont été exécutées vers 1360 par Hugo de Saint-Alban et ses élèves. Elles représentent, entre autres, l'Adoration des Mages, et saint George présentant le roi Édouard III et cinq de ses fils. Ces peintures figuraient à l'Exposition par des aquarelles exécutées en 1800 par Smirke.

Il en était de même des peintures murales des chapelles des Saints-Pierre et Paul, et de celles de la chapelle Saint-Gabriel de la cathédrale de Cantorbéry, exécutées en 1174, représentées à l'Exposition par des dessins coloriés grandeur de l'original. Des copies de même nature ont été exposées d'une peinture murale exécutée avant 1195 dans le Galilée à Durham ; d'autres copies,faites par Scothard, reproduisaient les peintures du palais de Westminster exécutées de 1265-1298 par maître Wautier de Durham, et par son fils, Thomas de Westminster.

Les peintures sur panneau sont encore assez nombreuses, quoique beaucoup d'entre elles aient été ruinées par des *restaurations*. J'en connais un certain nombre qui, il y a un demi-siècle, étaient encore dans un état qui leur laissait toute leur valeur. Le superbe retable de l'abbaye de Westminster, œuvre des plus remarquables, exécutée vers 1270, dont le panneau central offre la figure de Notre-Seigneur, n'est nullement inférieur aux œuvres italiennes de la même époque.

Le retable de la cathédrale de Norwich a été longtemps ignoré ; il servait de table dans la sacristie, la surface peinte, tournée vers le sol, étant soustraite à la vue. Il a été peint vers 1380 et accuse une influence néerlandaise ; l'encadrement, orné de feuillage en relief doré et d'armoiries peintes sur carreaux de verre, figure aussi à l'Exposition. On y voyait également un superbe portrait du roi Richard II peint en 1395, ainsi qu'une série de panneaux du XVe et du commencement du XVIe siècle.

Si la peinture murale et la peinture sur bois offraient à l'étude des œuvres d'un haut intérêt et révélant pour ainsi dire une floraison de l'art en Angleterre presque inconnue, la série des manuscrits à miniatures peintes était non moins remarquable. Ici, presque tout serait à noter : D'abord le très beau Bénédictional de saint Arthelwold, évêque de Winchester, 963-984 ; les grandes miniatures qui l'ornent sont peintes dans une tonalité claire et délicate ; ensuite un magnifique Bestiaire de la seconde moitié du XIIe siècle ; la non moins remarquable Bible de la cathédrale de Winchester, vers 1175, très grand in-folio orné de miniatures à pleine page ; deux de ces compositions n'ont jamais été coloriées, les autres sont au contraire très riches de coloration et d'une intensité de couleur peu ordinaire ; un Missel du XIIIe siècle appartenant à Lord Crawford, orné de huit grandes miniatures, représentant l'Annonciation, la Nativité, le donateur en chape à genoux devant la sainte Vierge assise sur un trône, la Trahison de Judas, la Flagellation, le Portement de Croix, le Christ en Croix et la Résurrection ; un Psautier appartenant à Lord Aldenham, avec un des plus beaux Arbres de Jessé que l'on puisse voir ; celui-ci orne le B qui occupe une page entière ; la deuxième lettre du premier psaume E (Beatus), occupe la moitié de la page en face, avec le Jugement de Salomon.

Il s'y trouvait aussi plusieurs autres Missels du XIVe siècle, parmi lesquels il y en a un dont on connaît le peintre des miniatures ; c'est Nicolas Lythington, abbé de Westminster, 1362-86. Un autre, écrit par John Whas, est peint par John Siferwas pour l'abbaye de Sherborne, entre 1400 et 1407. Le calvaire placé en tête du Canon est une composition des plus remarquables, et chaque évangile est orné d'une miniature. Aux grandes fêtes de l'année, le texte de la Messe

est entouré d'une large bordure historiée où se trouve le portrait de l'abbé, revêtu chaque fois d'une chape différente. Dans ce beau volume on trouve également le portrait du prieur, celui du calligraphe et du peintre, ainsi que tous les oiseaux indigènes ; et afin d'éviter toute méprise, l'artiste a eu soin d'y inscrire en anglais le nom de chaque espèce. Le tout est accompagné de l'histoire chronologique du diocèse, d'un armorial de la noblesse anglaise et de tous les souverains de l'Europe.

Vous voyez, par cette très rapide et sèche nomenclature, que l'on pouvait trouver dans l'Exposition organisée par la Société des antiquaires de Londres, les éléments d'un livre sur l'histoire de la peinture en Angleterre qui aurait redressé des erreurs, dissipé bien des préjugés, des obscurités, et enfin mettre en lumière une période de la peinture restée à peu près inconnue.

X. X.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 24 juin 1896.* — M. Cagnat communique, de la part du R. P. Delattre, des inscriptions romaines trouvées par les Pères Blancs sur les ruines de l'ancienne ville de Thibaris (Tunisie).

M. Pasquier signale des découvertes intéressant l'histoire de l'art français dans les derniers siècles, faites par M. l'abbé Douais dans les archives anciennes des notaires de Toulouse.

M. Marquet de Vasselot signale le mot *Paracleti* dans une invocation de la sainte Trinité inscrite sur un coffret de l'église de Roncevaux.

M. Mowat propose une étymologie du mot *idurio* qu'on trouve sur une inscription latine de Mactar : ce mot signifierait *section*, *compartiment*, et désignerait la portion du cimetière où le personnage a été inhumé.

Séance du 1er juillet. — M. Cagnat fait une communication au sujet de l'étymologie du même mot *idurio*, qu'on trouve sur une inscription romaine de Tunisie. D'après M. Ph. Berger, ce mot se rattache au terme sémitique *heder*, qui signifie enceinte sacrée. M. Mowat propose pour le mot *idurio* une étymologie latine ; il le rattache au verbe *iduare*, diviser.

M. Gauckler présente les photographies de bustes romains trouvés à Thysdrus (El-Djem, Tunisie). Les deux plus beaux représentent Antonin le Pieux et Faustine mère.

M. A. Blanchet présente une statuette de Mars en bronze trouvée récemment à Mandeure (Doubs) par M. Péquignet.

Séance du 8 juillet. — M. Michon lit un mémoire sur les recherches archéologiques et épigraphiques du P. Germer-Durand, en Palestine.

M. Lafaye commente un cippe funéraire du musée du Capitole, sur lequel se trouve représenté le gladiateur Anicetus, de la classe des *provocatores*.

M. Prou présente la photographie d'un nouveau portrait du roi de France Charles V, qui orne la lettrine initiale d'un acte royal de 1366, conservé aux archives nationales.

M. Michon communique une inscription latine découverte par le P. Lagrange à Emmaus, l'ancienne Nicopolis (Palestine).

Séance du 15 juillet. — M. Paul Girard lit une notice sur un moule à bijoux, en porphyre vert antique, qu'il a trouvé à Samos : on y remarque en particulier, l'image d'un poisson dont la tête est munie d'un long éperon.

M. P. Gauckler fait le compte rendu des fouilles qu'il a récemment exécutées à Carthage dans le premier cimetière des *officiales* ; toutes les tombes exhumées sont de l'époque de Domitien.

M. Ulysse Robert lit, de la part de M. A. Ledieu, bibliothécaire d'Abbeville, une notice sur Ernoul Delf, sculpteur abbevillois du XVe siècle, et auteur d'une *Mater dolorosa* conservée dans le local des archives communales.

Séance du 22 juillet. — M. Marquet de Vasselot, au nom de M. Marcel Bing, lit une notice sur deux œuvres inédites du sculpteur Jean de Liége : il s'agit des statues tombales du roi Charles IV le Bel et de la reine Jeanne d'Evreux.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 10 juillet 1896.* — M. Édouard Blanc présente à l'Académie les estampages des trois principaux sarcophages qui se trouvent dans le mausolée de Tamerlan (Gour-Émir), à Samarcande. Il indique d'abord sommairement le plan de l'édifice et présente des photographies de ses diverses façades revêtues de briques émaillées formant des mosaïques aux couleurs éclatantes, sur lesquelles s'entrelacent des inscriptions multiples, qui transforment certaines de ces façades en véritables pages d'histoire. Ainsi qu'il est d'usage dans les pays musulmans, la plus grande partie de ces textes sont composés simplement de formules religieuses.

Après avoir passé sous un portique très intéressant par son architecture et par les inscriptions qui le surchargent, on pénètre dans une cour intérieure au fond de laquelle se dresse le dôme central flanqué de deux chapelles latérales. Sous ce dôme central, revêtu de briques émaillées d'un bleu éclatant, s'étend une salle haute de vingt-quatre mètres, où sont les cercueils de Tamerlan et de huit autres personnages de sa famille et de son entourage. Ces cercueils, en jade ou en pierre dure, sont couverts d'inscriptions. Ce ne sont, d'ailleurs, que des cénotaphes. Dans une crypte souterraine se trouvent les véritables pierres tombales.

Trois seulement sont intactes ; les autres, maintes fois brisées et raccommodées avec du plâtre, ont perdu leurs inscriptions.

M. Hansen signale à l'Académie l'un des résultats du récent voyage de M. Cambon, gouverneur général de l'Algérie, dans les cercles d'Aïn-Sefra et de Géryville.

Il existe, comme on le sait, dans ces parages,

des rochers couverts de curieuses gravures antiques, dont M. Flamand a entretenu l'Académie dans une communication lue en mai 1892.

M. Cambon, désireux d'assurer la protection de ces précieux monuments de l'antiquité berbère, a décidé que dans les quatre stations principales, à Tgyons et Asles, à Keradia et à Guebar-Khechin, les roches gravées seraient protégées par des entourages de grilles. Une subvention allouée aux deux cercles de Geryville et d'Aïn-Sefra va permettre l'exécution immédiate de cette mesure préservatrice. De plus, M. Cambon a chargé M. Flamand de faire de ces gravures des estampages qui seront communiqués à l'Académie des inscriptions et se propose de faire bientôt publier un travail spécial où seront groupées la description et les figures de ces monuments si importants pour l'étude des époques préhistoriques de l'Afrique septentrionale.

M. Salomon Reinach présente la photographie d'un magnifique aigle en marbre qui, découvert à Rome en 1742, a fait partie de la collection d'Horace Walpole et se trouve aujourd'hui à Gosford-House, dans celle de Lord Wemyss. M. Reinach entre dans des détails sur la formation et la dispersion de la collection Walpole, qui contenait des œuvres d'art de premier ordre.

Séance du 17 juillet. — Notre collaborateur M. C. Enlart communique à l'Académie le résultat de la mission qu'il vient d'accomplir dans l'île de Chypre pour y rechercher les monuments de l'architecture gothique.

Se fondant principalement sur des exemples empruntés aux cathédrales de Nicosie et Famagouste et à l'abbaye de Lapaïs, l'auteur reconnaît dans ces monuments une influence considérable des écoles gothiques de la Champagne et du Languedoc et, subsidiairement au XVe siècle, celle des écoles de la Catalogne et de l'Aragon.

M. Reinach fait passer sous les yeux de l'Académie la gravure d'un petit cerf en or, publiée en 1756 par le comte de Caylus, auquel il appartenait. Ce monument, qui avait été découvert sur l'emplacement de l'ancienne ville d'Amyclées, dans le Péloponnèse, présente toutes les beautés de l'art mycénien.

M. de Caylus avait reconnu qu'il n'était ni grec ni égyptien ; il le croyait persan ou scythique. C'est le premier objet mycénien qui ait été signalé en Europe ; il y aurait grand intérêt à le retrouver.

Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc. — *Séance du 3 juin 1896.* — Il est donné lecture d'un travail de M. L. Germain, intitulé « *L'enseigne Aux* TROIS ROIS ». L'auteur établit par des textes nombreux, depuis le XIIe siècle, la popularité de cette expression *les* TROIS ROIS, pour désigner les Rois Mages, et, ce dont il explique les raisons, la fréquence de cette enseigne d'hôtellerie par toute l'Europe chrétienne. Il prouve ainsi qu'un écrivain local s'est trompé en la considérant comme spéciale à la ville de Verdun et y rappelant le séjour des trois rois fils de Louis le Débonnaire. M. Germain parle aussi de l'enseigne *Aux* TROIS MAURES, qui se rapporte également aux Mages et qui existe encore à Verdun. En terminant, il fait allusion à la descendance légendaire des Rois Mages.

La Société met au concours :

Un prix de cent francs, offert par M. CHARAUX, à la meilleure notice sur *les Maisons à façades sculptées des villes Haute et Basse de Bar-le-Duc*, à étudier au double point de vue de l'*art* et de l'*histoire*.

Un prix de cent francs, offert par M. CHARAUX, à la meilleure étude *historique* et *artistique* sur *le Collège Gilles-de-Trèves*, de Bar-le-Duc.

Un prix de cinq cents francs, spécialement affecté à une *Monographie de l'Abbaye et du Château de Jeand'heurs*, offert par M. Léon RATTIER (1).

Le Congrès d'archéologie à Gand. — Les membres du Congrès ont été reçus par l'administration communale, dans le grand vestibule de l'hôtel-de-ville.

M. le baron de Maere, président du Cercle archéologique de Gand, et président du Congrès, a présenté les congressistes aux autorités communales.

M. le bourgmestre Braun, répondant pour l'administration, a souhaité la bienvenue aux membres du Congrès. Il a fait l'éloge de l'archéologie, « qui n'est pas, comme d'aucuns pensent, une science morte mais au contraire une science de vie et d'avenir, puisqu'elle rend leur jeunesse aux plus antiques souvenirs et aux plus merveilleuses reliques du passé ». A Gand, notamment, de nombreuses ruines, entre autres celles du château des Comtes, ont été relevées, avec le concours des archéologues, et bientôt le Beffroi, ainsi que deux vieilles églises, seront dégagés et rendus à la pureté de leur style primitif.

M. Braun, faisant allusion au grandiose projet d'embellissement de la ville de Gand, dont nous avons entretenu nos lecteurs dans notre dernière

1. Les concurrents devront étudier, au point de vue de l'histoire, de l'archéologie et de l'art, l'ancienne Abbaye des Prémontrés disparue à la Révolution et le château qui l'a remplacée.

livraison [1], ajoute assez fièrement : « lors de la prochaine visite du Congrès à la ville de Gand, visite qui, j'espère, ne tardera pas beaucoup, vous trouverez, je vous le promets, ces travaux exécutés. »

M. le comte de Nédonchel, président du Xe Congrès d'archéologie qui s'est tenu l'année dernière à Tournai, remet les pouvoirs du bureau de Tournai au bureau du congrès de Gand.

M. le comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie à Compiègne, remercie chaleureusement la ville de Gand de la cordiale réception qu'elle fait aux membres du Congrès.

Le vin d'honneur est offert, ensuite, aux membres du Congrès.

***

Immédiatement après la réception officielle, a eu lieu la séance solennelle d'ouverture, dans la salle des séances du Conseil communal.

Devant un très nombreux auditoire, l'honorable président prononce le discours inaugural, plusieurs fois interrompu par des applaudissements.

Il rappelle que Gand a été longtemps indifférente aux richesses artistiques qu'elle renfermait. Ses préoccupations étaient ailleurs. Elle se consacrait presque entièrement au développement de son industrie et de son commerce. Les exigences de cette prospérité matérielle, au cours du XIXe siècle, ont amené la transformation utilitaire de nos rues, de nos monuments, au grand préjudice de l'archéologie et de l'art.

Rapidement l'orateur résume ce qu'il appelle heureusement « le martyrologe de nos monuments » depuis les années de Charles-Quint jusqu'au milieu de ce siècle. Il rappelle ensuite les restaurations effectuées en ces derniers temps.

« Déjà, dit-il, vous avez pu le constater en franchissant le seuil de notre hôtel-de-ville, vous avez vu réparés les actes de vandalisme du début de ce siècle. La façade ogivale — remise dans son état primitif; le merveilleux escalier par lequel vous êtes montés, dégagé; la voûte sous laquelle vous vous trouvez, débarrassée de son affreux plâtrage et montrant de nouveau ses premières et délicates peintures. Toute la salle, en un mot, a été restaurée et dans tout ce qui a été fait, vous retrouverez aisément la main exercée du grand maître français dont le secours avait été réclamé.

« Il en est de même de l'un des plus beaux de nos palais seigneuriaux, du « Steen de Gérard le Diable », le seul, entre tant d'autres, qui soit resté debout. Ici aussi, tout a été sauvé, et l'antique demeure de nos premiers châtelains est sortie de ses ruines, fière et sombre comme autrefois, un peu dédaigneuse, dirait-on, des destinées indignes de son origine, que dans le cours des siècles elle a dû subir.

« La Halle aux Draps, construite en 1424, par l'architecte Simon Van Assche, occupée, depuis 1613, par la confrérie de St-Michel, a été restaurée en 1892 par les architectes Auguste Van Assche et Joseph De Waele. Bientôt, sa façade en retour, perdue aujourd'hui, dans un jardin particulier, sera dégagée et apparaîtra front à rue.

« Le château des Comtes a été sauvé, par la convention conclue le 28 septembre 1887 entre M. Beernaert et M. Lippens au nom de l'État et de la ville.

« Sous la direction consciencieuse et habile de M. Joseph De Waele, une partie des ruines est déja restaurée.

« La restauration des édifices religieux a marché, en quelque sorte parallèlement à celle des monuments civils. Les travaux de l'église St-Jacques ont été commencés en 1870 par M. Van Assche. Ceux de la cathédrale de St-Bavon, pour la partie intérieure de l'église, remontent à 1885, mais depuis de longues années le baron Béthune avait refait les fenêtres du chœur et y avait placé les verrières que vous connaissez.

« Vinrent successivement les restaurations des églises Ste-Élisabeth, St-Michel et St-Pierre.

« En 1867, continue M. de Maere, fut fondée à Gand, l'*École St-Luc*, humble école d'architecture et de dessin, dont nul, à ses débuts, n'aurait osé prédire la glorieuse destinée que la fête jubilaire de 1892 a mise en si grand relief. Dès aujourd'hui, cinq écoles filiales sont déjà sorties de la maison-mère et ont été successivement établies à Lille, à Liége, à Tournai, à Courtrai et à Bruxelles. Aussi, le vénérable chef du diocèse de Gand, s'adressant au jubilaire, a-t-il pu dire avec une légitime fierté : « Votre enseignement rayonne dans la Belgique « entière; il a élevé dans nos villes et dans nos « bourgs de nombreux et remarquables monu- « ments. Votre école est devenue et elle demeure « le foyer d'un mouvement artistique intense et « puissant, dont chacun peut, autour de soi, con- « stater les conquêtes et les progrès. »

« Il y a quelques jours à peine, le président de la Chambre des Représentants, l'honorable M. Beernaert, si compétent dans les questions d'art, disait de son côté : « Je ne connais pas d'œuvre plus « grande dans son principe et plus féconde dans « ses résultats que l'œuvre de St-Luc.

« Partout on rencontre ses anciens élèves, et « partout ils sont au nombre des plus habiles et « des plus honnêtes... »

1. V. livraison de juillet, p. 340.

« Le goût s'affine, et leur enseignement y est pour une grande part. Et qui pourrait dire, Messieurs, jusqu'où s'étendra pour les générations futures, l'influence de cet enseignement ? Relisez l'*Histoire des Moines d'Occident* du comte de Montalembert et vous verrez, comme la chaîne du temps a été renouée, à quel point le labeur qui s'accomplit aujourd'hui à St-Luc est comparable à celui des ordres monastiques du moyen âge, à l'époque où des moines inconnus, sans souci de leur nom et de leur gloire, élevaient ces somptueuses cathédrales, ces monastères superbes qui se présentent encore devant nous dans leur éblouissante beauté, ou dont les ruines grandioses nous remplissent d'admiration ! »

Parlant ensuite des fameuses plaques de messager que la ville a voulu, naguère, vendre à un étranger, M. de Maere se félicite de ce que cette vente n'ait pas eu lieu, et il constate que l'intervention de la ville a suscité, parmi nos concitoyens, un intense mouvement en faveur de la préservation légale du patrimoine artistique :

« Un de nos jeunes membres, dit-il, M. Maurice Bekaert, attaché aujourd'hui à l'inspection des beaux-arts, avait fait une étude spéciale des législations étrangères en cette matière, et publié un travail fort apprécié par les critiques d'art. Il a profité de l'incident qui s'était produit, pour rédiger, au nom de notre Cercle, un avant-projet de loi, envoyé aussitôt aux Chambres et aux ministres compétents.

« Ce projet figure à l'ordre du jour du Congrès. Vous le discuterez et nul doute que, s'il emporte vos suffrages, le Parlement belge ne l'adopte et lui donne la sanction légale, que dans tant d'autres pays, des projets de même nature ont déjà obtenue. »

M. de Maere termine en adressant aux étrangers ses souhaits de bienvenue.

Après lui, M. H. Van Duyse, conservateur de musée, lit une monographie très documentée sur le château des Comtes.

***

L'après-midi, les congressistes ont visité le château des Comtes dont les honneurs leur ont été faits par M. l'architecte De Waele, par M. Van Duyse, conservateur du musée, et par M. Émile Varenbergh. Ils se sont ensuite rendus au château de Gérard le Diable dont l'intelligente restauration, exécutée sur les plans et sous la direction de M. A. Verhaegen, a été élogieusement appréciée.

***

A 6 heures un banquet, donné dans la salle des redoutes du Grand Théâtre, a réuni 150 convives.

M. le baron de Maere prononce le premier toast, adressé au roi et aux chefs des États étrangers. Puis il porte la santé des Ministres, du Gouverneur et de l'Administration communale.

M. Paul de Smet de Naeyer, ministre des finances, répond. On a fait appel, dit-il en substance, à l'union des pouvoirs publics sur le terrain de l'art. Cette union se fera.

Dans son discours de ce matin, M. le bourgmestre se félicitait de ce que de grands travaux de reconstitution archéologique pourraient se réaliser prochainement. Il vous parlait de cet ensemble merveilleux que forment, au centre de la ville, le beffroi, la cathédrale, l'église de Saint-Nicolas. Le dégagement de ces monuments, suivant le projet que vous connaissez, vient d'être approuvé par la Commission des monuments. L'exécution de ce projet, c'est l'œuvre de demain, l'œuvre d'aujourd'hui. Je me suis entendu avec mon collègue des travaux publics pour assurer à la ville une intervention large et généreuse de l'État.

Il a fallu, pour cela, assouplir les règles administratives anciennes aux besoins nouveaux. Jusqu'à présent, l'État ne subsidiait les travaux de ce genre que s'ils étaient entrepris dans une pensée d'assainissement et d'hygiène. Désormais, le concours des deniers de l'État pourra être aussi accordé pour des entreprises qui s'inspirent d'une pensée d'art. C'est du luxe peut-être ; mais si le luxe privé, en ce qu'il a d'outré, est blâmable, le luxe public, accessible à tous, doit obtenir les suffrages de tous.

Deuxième Journée.

1re SECTION. — ÉTUDES PRÉHISTORIQUES.

Présidents : MM. l'abbé Renard et Houzeau de le Haye. Vice-présidents : MM. le comte de Hauteclocque et le Dr Gérard. Secrétaires : MM. de Loë et de Pélichy.

M. Gillès de Pélichy donne quelques renseignements au sujet de ses dernières découvertes en Flandre Occidentale, et qui portent à vingt le nombre de ses stations préhistoriques.

Le R. P. Van den Gheyn montre la trace de l'habitation des anciens habitants de la Flandre Occidentale, et signale l'intérêt qu'il y a à étudier la marche suivie par les populations primitives de cette province. Les matériaux employés venaient du Hainaut ; les habitants peut-être aussi.

M. Fourdrignier parle des instruments appelés flèches à tranchant transversal. Il croit qu'elles avaient bien la destination qu'on leur attribue. M. de Villenoisy montre les raisons d'admettre cette opinion.

M. l'abbé Renard s'occupe d'une pierre volcanique conservée dans l'église de Mendonck ; il pense qu'elle n'a pas été recueillie sur place, mais qu'elle a été apportée là.

M. Guignard expose le résultat des fouilles qu'il a faites en Loir-et-Cher.

2e SECTION. — HISTOIRE.

Président : le P. De Smet, S. J.

M. Knoetig traite de l'origine de l'imprimerie et de son introduction en Belgique par Thierry Martens. Il croit que l'imprimerie a été inventée en Hollande par De Coster, dont Guttenberg aurait volé les caractères. L'auteur s'étend ensuite sur les travaux professionnels et les pérégrinations de Thierry Martens.

M. Lameere parle de l'utilité d'établir une bibliographie générale des sources de l'histoire et de l'archéologie en Belgique et voudrait voir adopter pour cette bibliographie le système de classification décimale de l'office de bibliographie de Bruxelles. Il demande au Congrès d'adopter un vœu en faveur de ce système.

Mais la classification décimale rencontre d'irréconciliables adversaires, notamment MM. Willems, Van der Haeghen, Cauchie et Pirenne, et finalement l'assemblée adopte un vœu de rejet du système décimal tout en approuvant le principe de la classification des sources historiques nationales.

3e SECTION. — ARCHÉOLOGIE.

Présidents : MM. De Marsy et le général Wauwermans ; rapporteur, M. Saintenoy.

La table est ornée de photographies et de nombreux documents relatifs au château des Comtes ; aux murs sont étalées de nombreuses photographies de grand format, des anciens monuments de la Belgique, exécutées aux frais de l'État, sur l'initiative d'un des membres du Cercle archéologique de Gand, M. L. Cloquet. M. De Waele détermine d'après les éléments très complets dont il dispose, l'âge des différentes parties du château des Comtes. Il reçoit les félicitations du président.

La discussion porte spécialement sur l'existence du fossé, que M. De Waele croit n'avoir existé que du côté de la Lieve et du fossé des Corroyeurs.

M. Van Duyse lit un travail relatif à l'historique de la construction du château.

M. Saintenoy donne des détails sur le très ancien château de Grimberghe, entouré d'un fossé.

Séances de l'après-midi.

1re SECTION. — ÉTUDES PRÉHISTORIQUES.

M. Huybrigts entretient la section du résultat des fouilles pratiquées à Tongres, pendant les quinze dernières années. Il a fait le catalogue des monnaies romaines trouvées dans les environs. Il estime que Tongres est l'ancienne Aduatica.

M. Harroy combat cette opinion. Tongres est située dans une plaine. Or, César dit qu'Aduatica était dans une vallée profonde, en plein pays des Éburons.

M. Rutot présente un très intéressant mémoire, dont voici les conclusions :

1. L'homme ayant établi sa demeure dans le Hainaut dès l'aurore des temps quaternaires, la même époque peut être assignée pour l'apparition de l'homme dans les Flandres.

C'est donc à partir du commencement de l'époque quaternaire que l'étude des modifications du sol doit prendre cours.

2. Au commencement de l'époque quaternaire, le sol de la Flandre était une vaste plaine, ancien fond de mer émergé, en pente assez forte du S.-O. au N.-E.

3. *Quaternaire inférieur*. Les eaux de pluie tombant à la surface de la plaine inclinée ravinent celle-ci profondément et forment l'ébauche du relief du sol actuel.

4. *Quaternaire moyen*. Les pentes du sol étant moins fortes, l'érosion cesse et de vastes crues occasionnent le dépôt d'un large manteau de limon gris.

5. *Quaternaire supérieur*. La mer revient faire une large irruption dans les Flandres et y dépose des sables dits « sables flandriens ». Après ensablement, la mer se retire vers le N.-O.

6. *Époque moderne*. Après le retrait de la mer flandrienne, la majeure partie des Flandres prend l'état continental ; mais le long de la *plaine maritime*, les phases suivantes se sont produites :

1re *phase*. Comblement des golfes du littoral par des vases marines. Le rivage, par suite d'un soulèvement du sol, recule vers le N.-O. beaucoup plus loin que le rivage actuel.

2e *phase*. La vaste surface émergée se couvre de marécages et de forêts. Dans les marécages et dans les vallées des cours d'eau inondées, se forme la *tourbe*. Vers la fin de la formation de la tourbe, Jules César envahit les Gaules. La tourbe continue à se former jusqu'à la fin de la période gallo-romaine (400 après J.-C.).

3e *phase*. Tempêtes et hautes marées. — La mer envahit la *totalité* de la plaine maritime (400 à 870).

4e *phase*. Tranquillité. La mer envase les parties envahies, non encore comblées (Argile inférieure des Polders — 870 à 1000).

M. de Villenoisy demande si l'action des glaces, en contractant le sous-sol, n'a pu provoquer un affaissement du sol des Flandres ?

M. Rutot pense que l'action des glaces ne s'est pas fait sentir dans les Flandres. On fait remarquer que tel est aussi l'avis de M. le chanoine Duclos.

M. Harroy résume le résultat des observations qu'il a faites sur les silex artistiques (chiens, cervidés, hommes).

Séance levée à 4 heures.

2e SECTION. — HISTOIRE.

M. Desmarez traite de l'origine de la propriété allodiale *Vry Huis vry Erve* rencontrée à Gand au moyen âge, et expose l'origine de la propriété foncière dans les villes commerçantes comme Gand, Bruges, etc.

M. Pirenne voudrait que la publication d'inventaires de fonds fût entreprise systématiquement dans les dépôts d'archives pour éviter les spécialisations trop grandes dans les études historiques. Les sociétés locales devraient publier dans leur bulletin l'inventaire des fonds d'archives qu'elles auraient à leur disposition.

M. Van Werveke établit que l'instruction obligatoire, qui, suivant l'opinion reçue, a été décrétée pour la première fois en Amérique au siècle dernier, existait bien avant cette époque dans les Pays-Bas méridionaux. D'autres orateurs apportent des documents prouvant que l'instruction obligatoire existait en France et en Belgique, il y a déjà plusieurs siècles.

La séance est levée à 4 heures.

3e SECTION. — ARCHÉOLOGIE.

Président : M. Wauters.

M. Destrée aborde l'examen de la première question à l'ordre du jour. Il s'agit de l'inventaire à dresser des monuments et objets d'art de Belgique, tant des personnes morales que des particuliers, dans les cas où la chose est possible. M. Destrée préconise l'initiative individuelle.

Le président estime que la question est connexe à la législation que tout le monde voudrait voir introduire en Belgique.

M. Bekaert fait remarquer qu'un Congrès précédent a voté le principe de cette législation, laissant au gouvernement le soin de formuler un projet.

Il est d'avis qu'on renouvelle les vœux antérieurs et qu'on ne s'arrête point à une rédaction précise.

M. le Sergeant de Monnecove entretient la section de la loi française. La séance est levée, et les membres de la section se rendent à la cathédrale pour en commencer la visite.

Assemblée générale.

M. le baron de Maere préside.

M. le chanoine Van den Gheyn, secrétaire-général, expose la question soumise au Congrès par M. Bekaert :

« *Des principes d'une loi relative à la conservation des monuments et des objets d'art. — N'y a-t-il pas lieu d'accorder la personnification civile à la Commission des monuments et aux cercles archéologiques ?* »

M. Van den Gheyn estime que le Congrès doit émettre un vœu, tendant à ce que la loi vienne refréner la liberté dont actuellement jouissent les établissements publics, en ce qui concerne l'aliénation de leur patrimoine artistique mobilier.

Parlant spécialement des œuvres d'art religieux appartenant à une fabrique d'église, M. Van den Gheyn dit qu'elles trouveront toujours leur place naturelle et leur plus parfaite destination dans le temple même. Mais si, à l'occasion d'une restauration, par exemple, l'un ou l'autre objet ne rentre plus dans le style général de l'édifice, l'orateur voudrait que cet objet, au lieu d'être vendu à des étrangers, ne puisse trouver place que dans les musées communaux ou nationaux.

Le général Wauwermans demande, de son côté, une loi protégeant les monuments appartenant aux établissements publics.

M. J. Destrée fait connaître à l'assemblée le vœu qui a été défendu dans la troisième section du Congrès, en sa séance de l'après-midi.

Ce vœu demande : 1° qu'une loi soit votée protégeant les objets d'art et les monuments. — 2° que les Sociétés d'archéologie dressent des inventaires illustrés, pour les objets d'art de leur région respective, avec le concours pécuniaire des pouvoirs publics.

M. le comte de Marsy. — Il serait dangereux, sinon de rédiger, au moins de publier un inventaire, aussi longtemps que la loi ne protège pas les richesses artistiques. A défaut de cette protection, l'inventaire n'aura d'autre résultat que de signaler ces richesses à des gens qui leur feront passer la frontière.

M. Van den Gheyn.— Lorsque la valeur artistique d'un objet sera connue grâce à l'inventaire, on n'osera plus le vendre.

M. Van den Gheyn demande que l'on charge *personnellement*, dans chaque ville, un homme capable, de la confection de cet inventaire.

Le P. Van den Gheyn croit que la question fera un grand pas, le jour où des représentants voudront bien se charger de déposer un projet à la Chambre.

M. le ministre d'État Beernaert. — Le vœu du Congrès, depuis des années, est le mien. Il ne s'agit plus que de la réalisation. Je m'en charge. *(Applaudissements.)*

M. de Maere. — La conclusion du débat, c'est que l'assemblée émet par acclamation le vœu que M. le représentant Beernaert veuille bien assu-

mer la mission de déposer, dans la prochaine session des Chambres, une proposition de loi assurant la protection légale des monuments et des objets d'art.

M. Van den Gheyn rédige le vœu, qui est adopté à l'unanimité par acclamation.

M. le baron de Maere, au nom de l'assemblée, remercie l'éminent ministre d'État.

Le soir, audition de musique ancienne dans la grande salle de l'hôtel-de-ville.

***

Troisième journée.

1re SECTION. — ÉTUDES PRÉHISTORIQUES.

M. de Villenoisy présente un très intéressant mémoire sur la question de savoir quelles sont les races qui ont concouru à former la population de l'ancien *Belgicum*, et surtout les parties qui constituent la Belgique actuelle.

Voici les conclusions de M. de Villenoisy :

« On a distingué les premiers habitants de l'Europe en deux groupes : les paléolithiques et les néolithiques. L'*hiatus* qui semble les séparer a eu une existence réelle.

I. — Il n'est pas probable que les tribus côtières des Kjoekkenmoedding aient laissé des descendants en Belgique.

II. — Les néolithiques de l'Europe occidentale sont arrivés par deux voies différentes à une époque bien postérieure.

1° Le premier groupe (constructeurs des dolmens) a laissé très peu de traces en Belgique. Cette couche ethnique n'y est représentée que par la grotte funéraire de Sinsin près de Namur.

2° Le deuxième groupe a pénétré en Europe en remontant le Danube ; après avoir atteint le bassin du Rhône, il a suivi un double courant : l'un, vers l'Ouest, est allé jusqu'aux Iles Britanniques, l'autre a pénétré en Belgique par la Saône et la Meuse. Découverte du bronze vraisemblablement près des Alpes, tandis que ce métal reste rare en Belgique ; l'âge de la pierre polie a dû y durer plus longtemps.

Apparition d'un nouveau métal sur le Danube : le fer. Les forges préhistoriques sont nombreuses dans le Jura et dans l'Entre-Sambre-et-Meuse. En Grèce, le fer avait paru, lorsque la Thrace et les régions qui plus tard devaient être occupées par les Scythes furent envahies par les Thraces nouveaux ; l'arrivée des Doriens en Grèce fut une conséquence de ce mouvement de population, mais il est probable que le mouvement n'a pas atteint le bassin de la Meuse.

3° Luttes des Scythes finnois et des Cimmériens contre toutes les populations anciennes de l'Europe (VIe siècle avant J.-C.). Les vaincus, sous les deux noms de Belges et de Celtes ou Galates, arrivent jusqu'en Gaule dont ils asservissent les populations.

Les Galates étaient apparentés aux Belges d'après César, et ceux-ci aux Germains suivant Strabon. D'autres tribus germaines qui restaient encore près de la mer Noire, ne vinrent en Belgique que plus tard, sans doute lors des déplacements provoqués par les Teutons, les Cimbres et les Ambrons.

4° Au temps de César, les Gallo-Belges de la rive droite du Rhin avaient cédé la place à des Germains. Les quatre nations des Condrusiens, des Cérésiens, des Pœmaniens et des Éburons étaient germaines, récemment établies, et les Aduatiques descendaient des Cimbres.

Les Romains ont fourni un apport moral considérable, mais n'ont pu transformer le type.

5° Pour trouver un facteur nouveau il faut aller jusqu'aux Francs, qui eux-mêmes étaient moins une nation qu'un mélange de races germaniques formant des confédérations militaires.

C'est dans la partie wallonne de la Belgique actuelle que se trouvent presque tous les anciens établissements francs. Le flamand se parle dans l'ancien pays des Ménapiens et des Bataves. On peut dès lors se demander si cette langue n'est pas antérieure à l'arrivée des Francs et ne représente pas le dernier état de la langue des Belges, témoignant ainsi de leur parenté intime avec les autres populations germaniques, dès avant l'arrivée des quatre nations qualifiées de germaines par César.

6° Les Normands, qui se sont établis à demeure plus au Sud, n'ont fait en Belgique que des incursions.

7° Le moyen âge ne paraît pas avoir introduit des éléments nouveaux dans la race. Les ducs de Bourgogne et les rois d'Espagne ont envoyé dans le Comté de Flandre des fonctionnaires dont beaucoup se sont fixés dans le pays, mais jusque dans quelle mesure en est-il résulté la transfusion d'un sang étranger? Il est difficile de le dire. »

La discussion de ce remarquable travail n'a été qu'ébauchée.

2e SECTION. — HISTOIRE.

Présidence du R. P. de Smet.

M. l'abbé de Praetere, professeur au collège Saint-Liévin, fait une communication sur les rapports entre la Haute-Germanie et les villes flamandes (question X). Les relations commerciales entre la ligue hanséatique et la Flandre ont été nombreuses, elles coïncident avec une période de grande prospérité économique. *(Appl.)*

M. Pirenne présente quelques observations auxquelles le rapporteur répond.

Le R. P. De Smet présente, au nom de M. Van der Haeghen, un inventaire général des archives de la ville de Gand. Il fait l'éloge de ce travail approfondi et présente les félicitations et les remercîments du Congrès à l'honorable archiviste. *(Appl.)*

M. Van Werveke donne lecture d'une étude sur les fosses et oubliettes des châteaux au moyen âge. Il décrit en détail la fosse du château des Comtes et démontre qu'elle servait de prison préventive : on y enfermait surtout les prévenus accusés de grands crimes. Parfois aussi, mais assez rarement, les condamnés y purgeaient leur peine. De 1575 à 1792 on trouve que onze individus condamnés à des peines variant de 3 à 15 jours de prison ont été détenus dans la fosse du château des Comtes. La ville de Gand comptait encore trois autres fosses pénitentiaires, dont l'histoire est moins intéressante. *(Appl.)*

M. l'abbé Laenen, élève du Séminaire d'histoire de Louvain, lit une étude sur la correspondance de Joseph II avec le prince de Belgiojoso, ministre plénipotentiaire d'Autriche aux Pays-Bas. M. le rapporteur résume un ouvrage de Calvi qui a publié le premier cette correspondance diplomatique très intéressante pour ceux qui étudient les efforts faits par Joseph II pour obtenir la réouverture de l'Escaut. *(Appl.)*

M. Willems, avocat près la Cour d'appel, développe la VIIIe question. Il recherche à l'aide de la toponymie (noms de lieux) et de l'onomastie (noms propres), si nos ancêtres connaissaient les épopées germaniques. Un savant allemand a fait cette étude pour les Anglo-Saxons et a trouvé qu'ils connaissaient les principales sagas germaniques, Niebelungen, etc. M. Willems déclare qu'en ce qui concerne la Flandre il a abouti à un résultat négatif. Il explique pourquoi les épopées germaniques que nos ancêtres devaient connaître, n'ont laissé aucune trace chez nous. *(Appl.)*

La parole est enfin donnée à M. Guignard, qui s'attache à prouver que les Francs étaient d'origine celtique.

M. Willems et le R. P. De Smet combattent les conclusions de ce dernier rapport.

3e SECTION. — Archéologie.

La troisième section s'est occupée de la question proposée par M. Saintenoy : *Y a-t-il des modifications à la méthode de classification des fonts baptismaux proposée par M. Saintenoy ?*

M. De Noyette a développé son thème sur la parfaite harmonie qu'on constate dans les monuments du moyen âge entre l'architecture, la peinture et la sculpture, qui tend à prouver qu'il y avait unité de sentiments artistiques et entente intime entre l'auteur du projet et les autres artistes.

Puis, après une communication de M. le comte Vanderstraeten-Ponthoz sur la *Droite* et la *Gauche*, la séance est levée.

***

Excursion d'Audenarde. — Les congressistes se sont rendus dans l'après-midi à Audenarde par un train spécial. A leur arrivée, ils ont été reçus par M. le bourgmestre Raepsaet, l'échevin Vander Stichelen et plusieurs autres membres du Conseil communal, qui, après leur avoir souhaité la bienvenue, les ont conduits à l'hôtel-de-ville où a eu lieu la réception officielle et où les congressistes ont été présentés aux autorités communales par M. de Maere.

Ils ont ensuite visité l'hôtel-de-ville et ont admiré la cheminée monumentale qui se trouve dans la salle des pas-perdus, ainsi que le portail de la salle des mariages, chef-d'œuvre de Paul Vanderschelden.

Les congressistes ont parcouru alors les salles du musée de l'hôtel-de-ville, où ils ont pu voir les magnifiques collections de trésors bibliographiques données par Mme la douairière Edmond Vanderstraeten. Ils ont visité ensuite l'église de Sainte-Walburge, l'hôpital de Notre-Dame, où ils ont remarqué les tapisseries qui y sont conservées, l'église de Notre-Dame de Pamele, la tour de Bourgogne et l'ancien donjon de Philippe le Hardi, les fontaines, etc.

A quatre heures, un concert de carillon a été donné par M. Jos. Denyn, de Malines, qui a exécuté les airs des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Les congressistes ont quitté Audenarde, par train spécial, à cinq heures et demie.

***

Quatrième journée.

1re SECTION. — Études préhistoriques.

M. Gillès de Pélichy fait une communication au sujet des tumuli déjà fouillés et des mottes, non fouillées encore, de la Flandre Occidentale.

Un échange d'observations s'établit à ce sujet. M. Gillès de Pélichy estime, d'après les objets découverts dans les *tumuli*, que ces tumuli remontent à l'époque gallo-romaine.

M. l'abbé Claerbout signale l'intérêt qu'il y aurait à faire des fouilles à l'endroit dit Heidenskerckof, à Ramscapelle et à Pitthem.

Le docteur Jacques fait une intéressante dissertation sur le rapport de M. de Villenoisy, dont nous avons donné, hier, les conclusions. Le docteur Jacques critique la valeur documentaire des observations consignées dans les livres de César sur les populations primitives de la Gaule.

Il estime que les populations du littoral appartiennent à une race qui habitait nos contrées avant l'arrivée de Germains en Flandre Occidentale.

Le docteur Jacques discute plusieurs points des conclusions de M. de Villenoisy.

M. de Villenoisy répond. — Tout en admettant que les affirmations de César sont, parfois, sujettes à caution, il émet l'avis qu'au point de vue ethnographique, César, écrivant d'après les renseignements recueillis en Gaule même, mérite créance.

2me SECTION. — Histoire.

M. Paul Bergmans examine la part que les Belges ont prise à la diffusion de l'art typographique en Europe aux XVe et XVIe siècles.

M. Donnet fait l'historique de l'établissement des habitants des provinces Belges dans les différentes contrées de l'Europe et surtout dans les pays d'Outre-mer. Il étudie les conséquences de ces émigrations au point de vue commercial et artistique.

M. Hulin demande à la section d'émettre le vœu que les sociétés fédérées s'entendent pour décrire systématiquement les types traditionnels de la disposition des bâtiments agricoles que l'on trouve dans les diverses régions du pays. Ce vœu est adopté. M. Hulin montre ensuite toute l'utilité qu'il y aurait à recueillir, au point de vue de l'histoire, les renseignements topographiques fournis par les anciens plans cadastraux.

M. Millau traite des litiges de juridiction survenus entre Charles-Quint et Erard de la Marck, prince-évêque de Liége.

M. Ch. De Raadt signale les modifications à apporter aux armoiries communales inexactes.

3me SECTION. — ARCHÉOLOGIE.

Présidence de M. le comte de Marsy.

M. Snoeck fait une curieuse lecture sur les instruments de musique en Flandre pendant le moyen âge et la facture instrumentale jusqu'au XIXe siècle.

M. le général Wauwermans dépose le vœu de voir publier de petits plans d'ensemble des divers châteaux du pays.

M. l'abbé Defrenne émet le vœu qu'il soit créé dans chaque diocèse un musée d'études archéologiques qui servirait à l'éducation artistique du jeune clergé.

M. le comte de Marsy approuve la proposition.

M. Boveroule dit qu'il y a un cours d'archéologie à Namur au grand Séminaire.

M. Van Duyse donne lecture d'une note sur les moyens employés au moyen âge pour le débit de la pierre dure.

M. Germain demande si l'on a constaté en Belgique l'usage de tabernacles repositoires à oculus et donne des détails sur cette disposition.

M. Saintenoy formule la proposition suivante: Le Congrès émet le vœu de voir les pouvoirs publics racheter les restes de l'Étape aux grains de Gand et assurer leur conservation, ce spécimen de l'architecture romane civile étant unique en Belgique.

M. Jos. Casier appuie le vœu et dit que l'administration communale est toute disposée à acquérir ces restes et à les restaurer.

M. le comte de Marsy dit combien il est intéressant de signaler les sceaux du moyen âge et de la renaissance intéressant la Belgique actuelle. Il cite l'exemple de l'État belge qui a créé une collection sigillographique et donne d'intéressants détails à ce sujet.

Les membres du Congrès se sont rendus en grand nombre, par train spécial, au château de Laerne.

Les portes de la vieille demeure seigneuriale se sont ouvertes devant eux. Des personnages costumés en châtelains, entourés de leur cour et des hommes de garde, toute une petite troupe revêtue des costumes du XVIIe siècle, ont accueilli avec affabilité les congressistes.

L'assemblée générale de clôture est présidée par M. le baron de Maere.

Les rapporteurs des diverses sections résument les travaux de leur section respective: M. de Villenoisy, pour les études préhistoriques; M. de Ghellinck d'Elseghem, pour l'histoire; M. Saintenoy, pour l'archéologie. Ces rapports sont très applaudis, et les conclusions des sections sont ratifiées par l'assemblée.

A l'occasion d'un vœu exprimé par la deuxième section, et tendant à ce que des inventaires des archives soient dressés, M. le Gouverneur de la province rappelle les prescriptions qui, en cette matière, ont été arrêtées par le Gouvernement, notamment dans une circulaire du 16 avril 1887.

Sur une proposition de M. Zech du Biez, de Braine-le-Comte, l'assemblée décide ensuite que le prochain Congrès aura lieu à Malines.

M. le baron de Maere prononce encore un bref discours, pour remercier tous ceux qui, d'une manière quelconque, ont contribué au succès du Congrès. Il adresse des éloges tout spéciaux à M. Beernaert, à M. le Gouverneur, et au Secrétaire-général, M. Vanden Gheyn. (*Acclamations.*)

M. Wauwermans exprime la reconnaissance de l'assemblée à M. le baron de Maere.

M. le Gouverneur regrette que les travaux, actuellement effectués à l'hôtel du Gouvernement provincial, l'aient empêché de recevoir les congressistes chez lui.

Puis le Congrès est déclaré clos, et la séance est levée.

Gilde de St-Thomas et de St-Luc. — On lit dans *Le Bien Public* de Gand.

C'était Tournai, la vieille cité aux nombreuses tours et aux plus nombreux monuments, qui avait été choisie comme centre de l'excursion de cette année.

Le lundi 17 août, une bonne soixantaine de confrères se retrouvaient avec joie au rendez-vous fixé par l'horaire. Les vice-présidents MM. le chanoine Delvigne et Helbig, le baron Bethune et M. Verhaegen, députés permanents, M. Smekens, président honoraire du tribunal d'Anvers, les Frères directeurs des écoles de St-Luc de Bruxelles,

de Gand, de Tournai, MM. Joseph Casier, baron Joseph Bethune, Eug. Soil, le dévoué organisateur de la réunion, chanoine Henry, Lagasse, ingénieur en chef, directeur des bâtiments civils, Houtart, Cloquet, professeur à l'Université de Gand, Kintsschots, curé à Anvers, Frésart, banquier, Poncelet et Gustave Francotte, avocats de Liége, l'abbé Daniels, Balau, curé à Pépinster, les frères Blanchaert, sculpteurs, etc., etc. prennent part à la réunion.

Sa Grandeur Mgr Du Roussaux, évêque de Tournai, d'abord, la *Société historique et archéologique de Tournai* ensuite, font à la Gilde de St-Thomas et de St-Luc une réception des plus bienveillantes et des plus flatteuses.

Je ne vous parlerai pas des musées, fort intéressants, ni de la Halle aux Draps, que la Gilde visita le premier jour. C'est principalement sur la cathédrale que devait se porter l'attention des confrères. Les nefs et les transepts, de style roman, présentent un haut intérêt archéologique ; quant à l'intérêt artistique, il est tout entier dans le chœur de l'église. Le chœur de la cathédrale de Tournai, en style du XIIIe siècle, est l'un des monuments les plus parfaits qui se puissent rencontrer. Quel dommage que le mobilier, le maître-autel notamment et les vitraux, ne répondent point à ce magnifique cadre de pierre, aussi léger qu'une dentelle, aussi gracieux que les plus beaux spécimens de l'architecture française !

Une séance générale était annoncée pour le soir. M. Cloquet, l'éminent professeur d'architecture de l'Université de Gand, et M. le chanoine Delvigne y firent tour à tour ressortir les principaux caractères de l'architecture tournaisienne et la nécessité d'adopter dans les églises un mobilier conforme au style de la construction.

Il fut décidé ensuite, que l'excursion de 1897 aurait lieu à Cologne et dans les environs de cette ville et qu'elle comprendrait toute une semaine.

Enfin l'ordre du jour appela le renouvellement du bureau.

Le baron Bethune, membre de la Députation permanente de la Flandre Occidentale, fils aîné du regretté président défunt et lui-même archéologue de grand mérite, fut élu président en remplacement de son père, à la quasi-unanimité des suffrages et aux applaudissements de tous les membres de la Gilde.

En remerciant ses confrères de l'honneur qui lui était fait et en leur promettant tout son dévouement, le nouveau président rappela dans les termes les plus heureux le but et la raison d'être de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc. La Société, dit-il, ne fait pas de « l'art pour l'art», mais elle étudie avec soin l'archéologie et l'art chrétiens, et elle favorise de tout son pouvoir le retour aux saines idées artistiques, en même temps que la propagande de ces idées dans le peuple, par l'enseignement des écoles de Saint-Luc.

Ces paroles et la certitude que la cordialité toute fraternelle de jadis continuera à faire le charme des réunions de la Gilde, rassureront tous les confrères au sujet de l'avenir de la Société, et les absents ratifieront, du fond du cœur, les applaudissements qui accueillirent la fin du discours de M. le baron Bethune.

La journée du mardi 18 août fut tout entière consacrée à une excursion sur la frontière et en France.

La Gilde visita tout d'abord le sanctuaire de Notre-Dame de Bon-Secours, situé en Belgique, à Péruwelz, contre la frontière, magnifique morceau d'architecture dû à feu M. Braeckelmans, membre de la Gilde. Le rév. abbé Kintsschots y célébra la Sainte Messe pour le repos de l'âme du confrère défunt, en présence de tous les membres de la Société.

De Bonsecours, nous gagnâmes successivement Condé, où nous visitâmes le château ; Valenciennes, où deux églises, l'ancienne bibliothèque des PP. Jésuites et surtout le riche musée de tableaux attirèrent notre attention, et Saint-Amand, où les restes de l'abbaye furent l'objet d'une courte visite.

Toute la journée du mercredi 19 août avait été réservée pour Tournai. Les églises, le beffroi, les maisons romanes, les caves de l'ancienne abbaye, le pont des Trous et la Tour Henri VIII, sauvés par M. le ministre Beernaert de la destruction qui les menaçait, et au point d'être restaurés sous la direction de M. Arthur Verhaegen, enfin les ateliers de l'imprimerie de St-Jean l'Évangéliste furent successivement visités, étudiés et admirés par la Gilde de St-Thomas et de St-Luc.

A l'imprimerie St-Jean, une petite exposition des cartons de feu le baron Bethune et de ses innombrables travaux avait été organisée par MM. Desclée, les Plantin de notre époque. Inutile de dire que c'est avec le plus vif intérêt que furent parcourus ces vastes ateliers d'imprimerie et de reliure, qui joignent à une confection artistique du livre, produit industriel par excellence, des institutions sociales presque uniques en Belgique, et dans lesquels l'entente cordiale entre patrons et ouvriers se lit sur toutes les figures.

La séance, très importante, qui clôtura cette journée, fut consacrée à l'enseignement de l'art. Le cher frère Marès, directeur de l'école St-Luc, à Bruxelles, MM. Verhaegen et Bethune traitèrent tour à tour cette question à divers points de vue. La conformité de l'enseignement des écoles de Saint-Luc avec le sentiment chrétien et avec la raison, la nécessité de modifier l'enseignement de l'art, tel qu'il se donne dans les académies et écoles officielles, et bien d'autres points furent successivement examinés. Sur la proposition du président, la discussion de certains points pratiques fut remise à la session de 1897. Quant aux principes généraux, tous les membres se trouvèrent, une fois de plus, d'accord pour les proclamer et pour se promettre de les propager avec plus d'énergie que jamais.

La dernière journée, celle du jeudi 20 août, ramena les confrères au chemin de fer et, cette fois, munis de leurs valises, car l'heure de la dispersion approchait.

Après un court arrêt à Ath, pauvre en monuments et où la tour de l'église attira seule l'attention, nos confrères eurent la bonne fortune de passer quelques heures délicieuses dans les ruines de l'abbaye de Cambron, situées elles-mêmes dans le parc seigneurial du comte du Val de Beaulieu. Nous espérons que le bulletin de la Gilde reflétera, par des planches spéciales et soignées, la visite faite à ces restes grandioses de la vieille abbaye.

La collégiale de Soignies, monument de style roman, de vastes proportions, formait le dernier objet du voyage. Les confrères purent y faire des études comparatives d'un haut intérêt, en se souvenant des nefs de la cathédrale de Tournai et de la collégiale de Nivelles que la Gilde visita jadis.

Et puis... on se serra la main, et un cordial *Au revoir* fut le dernier écho qu'emportèrent les trains s'éloignant dans toutes les directions de Braine-le-Comte.

En terminant, vous vous unirez à moi, Monsieur le Rédacteur, pour souhaiter à la Gilde de St-Thomas et de St-Luc et à son nouveau président longue vie et prospérité.

V.

Bibliographie.

DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES, sous la direction de MM. DARENBERG et Edm. SAGLIO, 19e et 20e fascicules, avec 172 et 262 gr. Paris, Hachette, in-4°. Prix du fascicule, 5 fr.

LES deux fascicules dernièrement parus du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, FLA-GEN, renferment une série d'articles, parmi lesquels nous signalerons à nos confrères comme se rattachant particulièrement à l'archéologie chrétienne : *Forma*, où nous trouvons les moules à bijoux, les roulettes de potier, les masques pris après la mort, par M. l'abbé Thedenat: *Fornix*, la voûte et tous ses emplois, par M. E. Saglio: *Fossarius*, *Fossor*, avec la reproduction d'une peinture de la catacombe de Domitille, par M. Ét. Michon : *Fullonica*, qui nous donne les plus intéressants détails sur l'industrie du foulon, par M. Alf. Jacob: *Fulmen*, dont les superstitions se retrouvent dans tout le moyen âge, par M. G. Fougères: *Funale*, le candélabre: *Funus*, qui nous fait connaître les rites funéraires de l'Antiquité, retrouvés sur tant de sarcophages utilisés dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, par M. Ed. Cuq: *Fuscinula*, fourchette, cet ustensile domestique sur lequel on a discuté si souvent dans les éditions d'*Inventaires*, par M. E. Saglio : enfin, *Gemmæ*, dû à la plume érudite de M. E. Babelon, qui résume dans des pages substantielles, les derniers travaux sur la question encore si peu connue des *Lapidaires* de l'Antiquité.

F. DE MÉLY.

FONDATION EUG. PIOT. — MONUMENTS ET MÉMOIRES publiés par l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. II, fascicules 3 et 4. Paris, Leroux, 1895, in-4°.

Dans ces deux fascicules, les monuments du moyen âge prennent une place moins importante que dans les précédents. Mais il faut dire qu'un article qui s'occupe de la colonne d'Arcadius, à Constantinople, par le si regretté M. A. Geffroy, ne saurait nous laisser indifférents, après l'*Esquisse topographique de Constantinople* du Dr Mordtmann. Au passage, je veux aussi admirer cette délicate statuette égyptienne de la dame Toui, dont le charme, la grâce viennent après des milliers d'années nous dire, au sortir du tombeau où elle était renfermée, l'unité de l'art que ni les siècles ni les civilisations différentes ne sauraient effleurer.

M. G. Schlumberger n'a pas la prétention de refaire l'histoire de la croix byzantine de Gênes dite de Zaccaria. Il renvoie aux travaux antérieurs, qu'il énumère et surtout à l'étude du chanoine A. Sanguinetti. Mais il met au service de l'explication des inscriptions, son érudition si pénétrante pour tout ce qui touche au moyen âge byzantin, et il nous convainc de l'apport presque certain, à Gênes, par Ticino Zaccaria, en 1308, de cette admirable croix, qui aurait fait partie du butin de la prise de Phocée.

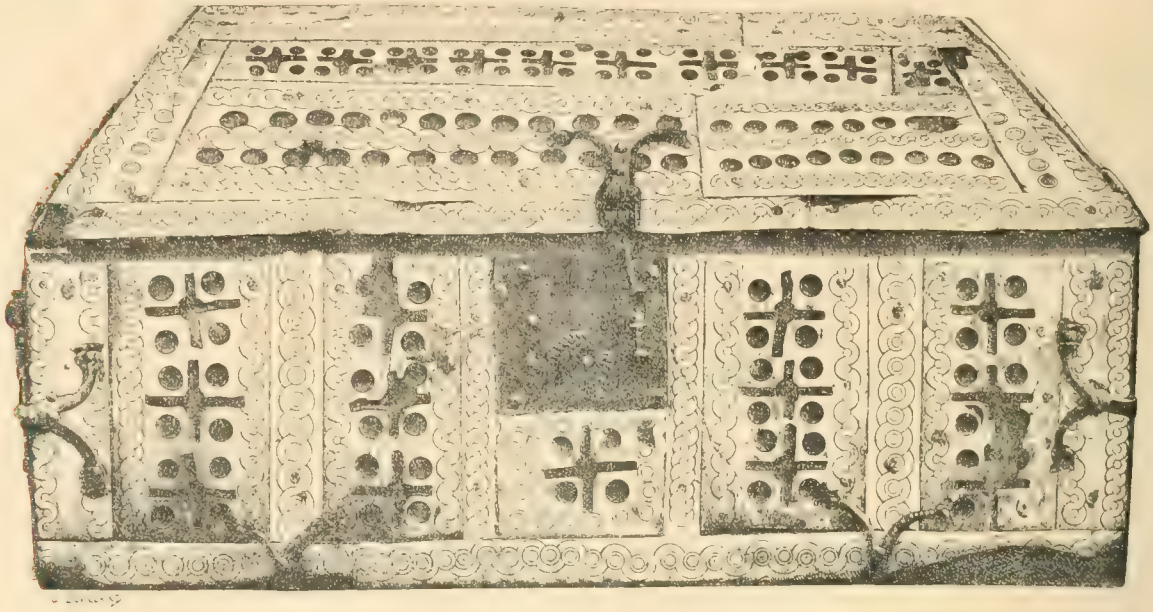
C'est une très importante contribution à l'histoire de la mosaïque que les pages consacrées, par M. G. Millet, à la série des mosaïques de Daphni. Mais comme tous ceux qui connaissent admirablement leur sujet, il n'oublie que de nous dire en quelques mots ce qu'est Daphni et où il se trouve. Peut-être en a-t-il parlé dans les différentes Revues où il a déjà publié une partie de ces mosaïques, mais tous ses lecteurs n'ont pas sous la main les Revues d'Athènes où elles ont paru. Là aussi, paraît-il, nous trouverions des renseignements sur la technique de ces mosaïques. Forcément nous les ignorons, et nous le regrettons d'autant plus, que les commentaires de ces panneaux sont des plus nourris. L'économie de l'*Adoration des mages* est comparée au même sujet dans les différentes écoles. Ici, l'étoile manque : l'auteur remarque qu'elle manque également dans le *Grégoire de Naziance* et le *Ménologe*. Il fait toucher du doigt l'intéressante ordonnance de l'*Adoration* de Daphni, où l'originalité du mosaïste a su, pour pondérer son œuvre, instituer un dialogue entre l'ange qui remplace l'étoile et le mage du fond ; enfin, d'après le dessin, il montre à quelle école l'artiste a demandé son inspiration.

Pour l'*Anastasis*, il suit la même marche. Celle-ci est une traduction de la *Descente aux Limbes*, d'après Nicodème. Il discute la représentation de l'Hadès, il développe cette innovation qui n'a pas été imitée, de la scène se déroulant tout entière dans l'Hadès même. Et du tout, il conclut que ces mosaïques datent du IXe siècle.

Dans son étude sur l'Évangéliaire de l'abbaye de Morienval (Oise), M. Ém. Molinier donne la description des deux plats de la reliure de ce volume, dont les ornements, pour grossiers qu'ils soient, présentent un véritable interêt. Il est surtout curieux, parce que nous avons là un exemple à peu près unique de la recherche de la polychromie dans la décoration du vêtement du livre, à l'aide des éléments les plus simples, les moins précieux. Et nous nous rallierons a son opinion,

qui le porte à considérer la reliure de cet Évangéliaire comme une œuvre du Xe siècle.

Pour terminer le fascicule, M. Ed. Saglio nous décrit avec sa précision habituelle un triptyque d'ivoire du Musée de Cluny. « C'est bien plutôt par le mérite de la sculpture, nous dit-il, qu'il est digne d'être mis en honneur dans ce recueil, que par ses dimensions ou par quelques détails nouveaux. » Nous n'avons donc, comme lui, qu'à vanter la belle ordonnance de la composition dont le tableau central offre une crucifixion au-dessus d'un compartiment où la Vierge est debout entre



Coffret en os de la cathédrale de Liége.

deux anges céroféraires. Sur le volet de droite, la Présentation ; sur le volet de gauche, les trois Mages. Tout cela est d'un modelé, d'un fini étonnant, et nous ne pouvons que joindre nos remerciements à ceux que M. Saglio adresse aux personnes qui ont contribué à nous permettre d'admirer dans un musée public, ce précieux ivoire, qui, dernièrement encore, était tout à l'extrémité de la France, à Saint-Sulpice, dans un endroit où bien peu pouvaient le visiter.

F. DE MÉLY.

LES ORDRES CHEVALERESQUES, par le chanoine PASCAL.

CE mémoire, qui a son utilité pratique, fait partie du *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille*, 1895, t. 43, pp. 385-489. Il n'a pas été tiré à part; aussi, tôt ou tard, l'auteur se verra obligé de le mettre en brochure, quoique ce sujet ait déjà été traité par d'autres. Il en profitera pour le corriger et compléter : c'est dans ce but que je lui soumets quelques observations dont il saisira l'importance.

Le titre ne peut subsister, car tout n'est pas *ordre chevaleresque* dans le recueil, par exemple, les *médailles d'honneur*, les *palmes académiques*, etc. Il y aurait donc lieu d'ajouter *et distinctions honorifiques*.

La première partie comprend les *ordres existants*, ce qui laisse entendre que la seconde s'occupera exclusivement des *ordres disparus*. Il eût été bon de le dire, mais il n'y a ni préface ni introduction, qui expliquerait bien des choses.

La division admise est celle-ci : *Ordres reconnus* et *Ordres non reconnus*. On se demande alors : Par qui ? Je suppose qu'il s'agit exclusivement du gouvernement français. C'est vraiment lui faire beaucoup d'honneur, d'autant plus que l'ordre et la décoration prohibés n'en subsistent pas moins malgré lui; ce qui veut dire tout simplement que le port n'en est pas autorisé en France et que la chancellerie n'y appose pas son approbation. Il suffirait donc de marquer d'un signe spécial les décorations non reconnues. En procédant autrement, on arrive à la confusion, et si je veux savoir ce qui se réfère au St-Siège, par exemple, je dois le chercher en *cinq* endroits différents, quand il y aurait avantage à tout grouper ensemble.

La classification se fait par *États*, selon l'ordre alphabétique : *Allemagne*, *Angleterre*, etc. L'*Italie* actuelle a seule rang : cependant des sous-titres

ne seraient pas inutiles, pour rappeler une ancienne distribution géographique. La dénomination St-Siège n'est pas exacte, il fallait dire *État pontifical.*

Page 279, il est question « de la décoration pontificale de la Rose d'or », qui n'est point une décoration proprement dite, à porter sur la poitrine. Ce paragraphe devra être entièrement supprimé.

Le chanoine Pascal donne des détails sommaires sur chaque ordre, insistant particulièrement sur la couleur du ruban. Mais le ruban est l'accessoire, c'est la croix elle-même qu'il eût été nécessaire de décrire : or, il s'en faut qu'elles se ressemblent toutes.

Il y a là matière à une publication nouvelle, où croix et rubans seraient reproduits en couleur et qui aurait certainement du succès, car tous les décorés voudraient se la procurer. Je fais des vœux sincères pour que le chanoine Pascal, qui a si bien débuté, ait le courage de l'entreprendre.

X. B. DE M.

MOIS DE NOTRE-DAME ANGEVINE, par l'abbé F. GOUPIL, Angers, 1896, 2e édit., in-12 de 309 pages.

L'idée de ce petit volume est excellente, et nous verrions avec plaisir d'autres diocèses en profiter. L'auteur a trente-trois chapitres, afférents aux trente-trois principaux sanctuaires dédiés à la Mère de Dieu dans le diocèse d'Angers, ce qui fait une lecture pour chaque jour du *Mois de Marie*, où le fidèle est convié à s'instruire en même temps qu'à s'édifier.

Dans une troisième édition, je demanderai avec quelque insistance un chapitre entier, le premier, sur le culte de la Vierge à la cathédrale, qui se nomma d'abord *Notre-Dame*, avant que St Martin l'eût gratifiée des reliques de St Maurice, qui ont fait ajouter ce vocable, resté le seul ultérieurement.

En tête du volume est reproduite la belle statue en marbre blanc, qui date de la fin du XIIIe siècle, et est vulgarisée dans le commerce, grâce à un moulage, sous le nom de *Vierge de Saint-Laud*, parce qu'elle est conservée dans cette église paroissiale. Anciennement, on l'appelait Notre-Dame du *Salve*, en raison d'une fondation du *Salve Regina*, qui devait se chanter en son honneur. Pourquoi y avoir substitué récemment, le vocable de *N.-D. Auxiliatrice*, qui ne convient nullement à la tradition du passé ?

Les archéologues — car il ne faut pas les oublier, et l'auteur fera bien de les consulter pour éviter certaines erreurs qui ne peuvent plus avoir cours — aimeraient trouver au début de chaque notice, l'image dont il y est question. Ils y apprendraient certainement que la Vierge de Nantilly, qui a son analogue sur la paroisse du Toureil, à St-Gondon, ne remonte pas du tout « à l'époque mérovingienne » et que Notre-Dame de Béhuard n'est plus celle que vénéra Louis XI. Une critique consciencieuse finira par faire disparaître ces légendes, qui ne sont bonnes qu'à entretenir l'ignorance.

X. B. DE M.

MONUMENTI STORICI ED ARTISTICI DEGLI ABRUZZI, studî di Vincenzo BINDI; Naples, Giannini, in-4° de 966 pages, avec un album de phototypies.

Qui connaît les Abruzzes parmi nous ? Aucun étranger n'ose s'y aventurer, tellement on leur a fait une mauvaise réputation... dans les romans et les représentations de cirques. Grâce au commandeur Bindi, cette province nous est absolument révélée, et sa monographie paraît si complète, qu'on peut presque désormais se dispenser de la visiter.

Ce gros in-4°, qui aurait gagné, pour la commodité du lecteur, à être coupé en deux, se termine par une seule table de noms propres. J'en aurais voulu une seconde pour les matières : c'est le seul moyen efficace de mettre à profit tant de documents accumulés. Ainsi nous avons dans l'ordre alphabétique les noms de tous les artistes cités et dont les œuvres se recommandent aux studieux de l'art : de la sorte un peintre suit un sculpteur, un fondeur vient avant un céramiste. Pour celui qui ne connaît pas ces artistes, une série de groupes eût été préférable : *peintres*, *sculpteurs*, *fondeurs*, etc. De même pour les matières : on eût épargné de feuilleter l'ouvrage, en indiquant les endroits qui possèdent, par exemple, des *ambons*, des *chandeliers de cierge pascal*, des *signatures d'artistes*, etc. Cette amelioration pourrait encore se faire actuellement, moyennant l'intercalation de quelques pages de supplément. Son utilité est incontestable ; autrement, pour lire avec fruit une si volumineuse *étude*, il faut prendre beaucoup de notes, comme j'ai dû faire.

A part cette légère critique, qui vise un détail de forme, je n'ai qu'à adresser des éloges à l'auteur pour un travail, à la fois de patience et de science, qui suppose les plus minutieuses investigations. Rien n'a dû lui échapper, dans ce pays extrêmement riche en monuments de toute sorte : le titre le dit expressément. Par *monuments*, il faut entendre d'abord l'architecture, puis les arts qui lui sont subordonnés, comme la sculpture et la peinture. Il y a même des pages très intéressantes

sur la céramique de Castelli. Un grand nombre d'édifices appartiennent au moyen âge : ils sont datés soit par des textes de chroniques, soit par des inscriptions. L'épigraphie est admirablement représentée dans ce recueil, et je félicite sincèrement l'auteur de nous avoir si bien munis de renseignements à cet égard.

L'archéologie bien comprise tient une place très importante dans l'ouvrage, à côté de l'*histoire*, qui raconte ce qu'on sait de chaque localité et de l'*art*, qui montre surtout les produits si variés des XVe et XVIe siècles, époques par excellence en Italie du goût renaissant sous l'influence de l'étude de la nature et de l'antiquité classique.

Dans cette catégorie du passé, se classe l'orfévrerie, si abondante encore dans les Abruzzes et presque partout signée et datée. Cette partie de l'ouvrage est totalement neuve pour nous et une de celles qui offrent le plus d'attrait. Qu'il me suffise de mettre en avant le nom de Nicolas di Guardiagrele, connu déjà des archéologues par la magnifique croix stationnale de Saint-Jean de Latran, à Rome. Elle a ici, pour l'escorter, les plus riches et les plus élégantes compagnes.

M. Bindi a tout observé : ses notes au bas des pages témoignent de lectures fructueuses. Il est au courant des questions et des opinions. Je ne rencontre qu'un point faible : ses descriptions montrent, par endroits, qu'il ne connaît pas suffisamment l'iconographie du moyen âge, où certaines choses qui l'étonnent et qu'il ne comprend pas ont reçu, depuis longtemps en France, une explication satisfaisante.

Si je me laissais aller, car le sujet est entraînant, je citerais par centaines des inscriptions typiques : j'en ai fait un choix notable, qui m'aidera à parfaire la liste des artistes romains. Sur les fondeurs en Italie, pour compléter ce que j'ai écrit dans la *Revue de l'Art chrétien*, il me semble opportun de reproduire quatre inscriptions des XIIIe, XIVe et XVe siècles.

La première n'existe plus, elle est donnée par des copies anciennes. La cloche de l'église de Santa Maria *a mare* portait la date de 1342, l'invocation de sainte Agathe contre la foudre, le nom du prévôt qui l'avait commandée et celui de maître Nicolas, qui, après l'avoir fondue, l'avait trouvée *bonne*. Les artistes italiens, en général, dans leurs signatures, aiment à se faire un petit compliment sur leur métier.

MCCCXLII. *Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et Patriæ liberacionem. Facta fuit tempore Domini Sabini Præpositi hujus Ecclesiæ. Magister Nicolaus me fecit bona.*

Bona est pour *bonam :* probablement, il y avait sur la finale un sigle d'abréviation qui a été omis par le transcripteur. Dans la signature, la cloche parle ; plus haut, on parle d'elle ; dans les deux cas, il faut sous-entendre *campana.*

A Amatrice, dans l'église des Franciscains, on admire un tabernacle de bronze doré, avec l'image de la Vierge Marie en relief. On y lit cette épigraphe :

QVOD TIBI DIVA PARENS PRO VOTIS SOLVIT AMATRIX
ASCVLEVS FECIT NOBILE PETRVS OPVS.
SEDENTE SIXTO PONTIFICE IV. 1472.

Pietro d'Ascoli — son nom ne figure pas dans l'*Elenco degli artisti abruzzesi* — a donc fondu, pour répondre à un vœu de la ville, ce tabernacle, qui est qualifié « nobile opus ». La date est exprimée deux fois, par le millésime et le pontificat de Sixte IV.

A Teramo, parmi les nombreuses cloches de la cathédrale, il y en avait une du poids de onze mille livres de métal ; dans sa fusion entra un peu d'or et beaucoup d'argent, offert par les femmes par dévotion. Il fut nécessaire de faire venir des engins du dehors « e fare molti artificii », comme écrit Muzii, « e macchine solo a tale effetto per tirarla su la torre ». La ville dépensa pour cette œuvre remarquable la somme, non légère pour ce temps, de huit mille écus. Cette cloche, la plus grande des Abruzzes, portait l'inscription suivante :

Vivite concordes, Terami populosa juventus,
Admonet hoc dulci vos Aprutina modo.
In ea dulci (1) *sonat pariter dum pecutit* (2) *aëra,*
Convocat ad laudes quemlibet ipsa Dei.
Horrida jam simplum latus et si pecutit hæc est
Ipsa aversa sono civibus arma parat.
Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et Patriæ libertatem. Sir Franciscus Antonius et magister Bartolomeus Doati me fecerunt anno Domini 1483.

1483 est la date de l'érection du clocher. La cloche fut fondue par Sir Francesco Antonio et maître Bartolomeo Doati. La formule de sainte Agathe reparaît avec la variante de *libertatem.*

Les trois distiques ne manquent pas d'élégance : la douce voix de la cloche invite la jeunesse de Teramo à vivre dans la concorde, convoque les fidèles à louer Dieu et appelle, en cas de guerre, les citoyens aux armes.

Les cloches de Santa Maria *a mare* et de Teramo ont disparu, celle de S. Vittorino subsiste toujours. Elle remonte à 1561 et est l'œuvre de maestro Giovanni Bernardo et de Gaspar d'Aquila. Elle ajoute au *Mentem sanctam*, les premiers

1. *Dulce.*
2. *Sic* pour *percutit.*

mots de la Salutation Angélique, ce qui en fait une cloche d'*Angelus*.

AVE MARIA, GRATIA PLENA, DOMINVS TECVM.
MENTEM SANCTAM, SPONTANEAM, HONOREM DEO ET [PATRIÆ LIBERATIONEM.
ANNO DOMINI MCCCCCLXI MAGISTER
JOANNES BERNARDVS ET GASPAR DE AQVILA
ME FECERVNT TPE (1). M. JACOBI CASEIA
DE JOANMINICO LAR. BERNARDIN. D. VER. CAMO.

On verra par ce simple extrait quel parti l'archéologie peut tirer d'un ouvrage si largement pourvu de documents de premier ordre. Les emprunts fréquents que je lui ferai ultérieurement seront de nature à montrer en quelle estime je le tiens. Si chaque province avait ainsi sa monographie, l'histoire générale de l'Italie serait singulièrement avancée.

X. B. DE M.

VIEUX « SINTS » PÉRIGOURDINS, par Roger DROUAULT, membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Périgueux, impr. de la Dordogne, in-8° de 47 pages.

LES textes (inscriptions ou documents) publiés sous ce titre par M. Roger Drouault, sans commentaires historiques, mais avec remarques épigraphiques ou paléographiques, nous font connaître plus de 110 cloches, dont sept du XVIe siècle, vingt du XVIIe, trente du XVIIIe et le surplus du XIXe. Ils nous fournissent les noms d'une quinzaine de fondeurs anciens ; nous citerons Pierre Charpentier, Pierre Lalay, François Boyer, les Baraud, Jean-Baptiste Lebrun, Nicolas Guichard, Courtaud, Courtois et Merlin.

Nous avons été personnellement mêlé de trop près à cette publication pour que nous puissions décemment dire le bien que nous en pensons. On nous permettra plutôt une critique, qui n'est d'ailleurs qu'une hypothèse : la cloche de la cathédrale de Périgueux (publiée pages 19-20), sur laquelle on lit comme date : « I S Q S I », nous paraît devoir être attribuée à l'année *1596*, de préférence à l'année *1651*.

JOS. BERTHELÉ.

EN CONGÉ, PROMENADES ET SÉJOURS, par Marius SEPET. — Paris, ancienne maison Ch. Douniol, P. Téqui, libraire-éditeur, rue de Tournon, 29 1896, in-12 de 386 pp.

Sosuce titre familier et modérément archéologique, l'écrivain parisien bien connu M. Marius Sepet a réuni en volume une quinzaine d'articles écrits à l'occasion de villégiatures ou d'excursions. Les amis de l'Art chrétien s'intéresseront certainement à ces pages pleines de choses et pleines de vie, où défilent tant de monuments intéressants, tant de paysages agréables, tant de physionomies lestement croquées. L'auteur, quoique surtout historien, est un grand fureteur de vieilles œuvres architecturales, et une bonne partie de son livre est consacrée aux églises romanes ou gothiques, aux anciens monuments militaires, etc., qu'il a eu l'occasion de visiter. Et comme ses villégiatures annuelles l'ont amené un peu de tous côtés, il se trouve que nous pouvons à sa suite nous promener à volonté en Bretagne ou en Provence, en Poitou, en Saintonge ou en Champagne.

En dehors de la question archéologique, M. Marius Sepet a des préoccupations très modernes, très actuelles, que la plupart des lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* goûteront, j'en suis sûr, beaucoup,... quoiqu'elles ne fassent point partie du programme de la *Revue*.

Voici les titres des quinze chapitres du volume : — I. *Élancourt*. — II. *M. le curé d'Élancourt*. — III. *Notre-Dame d'Erquy. Souvenirs de Bretagne*. — IV. *Aux Sables-d'Olonne*. — V. *De Paris-Montparnasse à Pons avec arrêts, promenade archéologique*. — VI. *Sur les côtes de Bretagne. Saint-Malo, Saint-Servan*. — VII. *Archéologie poitevine*. — VIII. *Encore Saint-Servan et Saint-Malo. Le Mont Saint-Michel*. — IX. *Concarneau*. — X. *Saint-Magloire-de-Lehon*. — XI. *Le Pouliguen*. — XII. *Premier coup d'œil sur la Provence*. — XIII. *Un mois à l'île Tudy*. — XIV. *Penpoul en Saint-Pol-de-Léon*. — XV. *Reims. L'inauguration du Jubilé national*.

Ces morceaux se distinguent tous par une allure très personnelle. Ce sont les souvenirs de voyage de quelqu'un ne ressemblant en rien aux touristes qui envahissent nos monuments célèbres, aux désœuvrés qui encombrent nos plages. D'autre part, ce ne sont pas les notes d'un savant circulant avec une bibliothèque, discutant à chaque pas les opinions produites précédemment, cherchant « l'inédit », fût-il de la catégorie des infiniment petits. — Dans ce livre, M. Marius Sepet nous apparaît comme un érudit et un lettré, qui se repose. Et pour cet esprit toujours curieux, le repos c'est l'observation des choses artistiques, pittoresques, sociales, religieuses, humaines, que les manuscrits de la Bibliothèque Nationale l'ont empêché de beaucoup regarder du mois de septembre au mois de juillet, et dont il se régale en famille du 1er au 31 août.

Au cours de ses promenades, M. Marius Sepet a eu l'occasion de nouer connaissance avec un certain nombre de gens sympathiques ; il ne

1. *Tempore*.

manque pas de nous les présenter, et ces portraits sont un des charmes de son livre. Il a retrouvé aussi sur la route d'anciens camarades de l'École des Chartes, des confrères, des amis, dont l'éloignement ne diminue pas l'affection et qui ont été heureux de le posséder. A ceux-là, il a fait aussi large place, trop large même quelquefois... j'en connais un qui a une formidable envie de protester.

Jos. BERTHELÉ.

LA COLLÉGIALE DE SAINT-VINCENT A SOIGNIES ET SA RESTAURATION, par G. ZECH-DUBIEZ, gr. in-8°, 140 pp. et grav. dans le texte. — Braine-le-Comte, Zech et fils, 1896.

LE chroniqueur Jacques de Guise nous apprend qu'en l'an 965, l'archevêque de Cologne, saint Brunon, frère de l'empereur Othon, éleva l'église fortifiée de Saint-Vincent. Elle représente en Belgique le plus important spécimen du style roman primordial. Le pignon de son chevet montre deux contreforts cylindriques analogues à ceux de Saint-Remy de Reims, attribués au Xe siècle, par Viollet-le-Duc. Les murs des nefs sont ornés de bandes verticales plates réunies par des pleins-cintres. Elle offre, à l'instar de la cathédrale de Tournai, des tribunes au-dessus des petites nefs. Les piliers des nefs alternent carrés et cylindriques, forts et minces, selon la méthode lombarde. Les colonnes sont galbées, et, chose curieuse, leur chapiteau offre une échine rappelant celle du dorique grec. Les arches qui portent les hauts murs sont d'un profil des plus primitifs, avec un tore au milieu de larges plats d'intrados. Quant à l'appareil de ces arches, il est presque barbare et fort curieux, avec des claveaux qui ne forment pas coin, mais ont leurs joints parallèles, et font saillie l'un sur l'autre à l'intrados, exactement comme aux baies de porte, attribuées au Xe siècle, que l'on vient de mettre au jour dans la partie la plus antique du donjon du château des Comtes à Gand. Les murs du transept et du chœur sont ornés d'arcades aveugles très efflanquées, séparées par de grosses colonnes engagées descendant jusqu'au sol, et n'ayant pour chapiteau qu'un tailloir carré. Cette église, de style simple et austère, mais non dénuée de majesté, paraissait bien massive et presque disgracieuse, défigurée qu'elle était par d'ineptes travestissements, surtout à l'intérieur, où l'on a détruit tout l'effet de son vaisseau en croix, depuis le XVIIe siècle, en incorporant au chœur la croisée du transept et en sacrifiant ainsi ses croisillons. L'odieux plâtras et un mobilier aussi encombrant que peu assorti à l'architecture a mis le comble à sa disgrâce.

Mais en Belgique, le vent est partout à l'archéologie et aux restaurations monumentales, et ce vent a soufflé sur les Sonégiens, qui ont pris feu pour l'art ancien. Le rév. doyen, M. Dujardin, a pris en mains les intérêts artistiques de son église avec un zèle aussi ardent qu'éclairé.

On a consulté les spécialistes et commencé des travaux de recherche des plus intéressants. Parmi les zélés protagonistes de ce mouvement salutaire se distingue M. G. Zech-Dubiez. Il a donné une impulsion nouvelle à toutes les bonnes volontés dans une conférence organisée par le Cercle archéologique de Soignies, et voici qu'il consacre un joli volume, sorti de ses propres presses, au vénérable édifice qui est l'objet de son culte. Ses efforts méritent une récompense, et il n'en ambitionne pas de plus belle, que de voir aboutir le projet de restauration dont M. Verhaegen a été chargé.

L. C.

LES LABYRINTHES D'ÉGLISES. — LE LABYRINTHE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS, par E. SOYEZ, petit in-4°, 50 pp. et 4 pl. — Amiens, Yvert et Tellier, 1896.

Nous avons déjà dit un mot à nos lecteurs (1) de l'ancien et remarquable carrelage de la cathédrale d'Amiens et de l'intelligente réfection qu'on vient d'y commencer. Le morceau capital de cet ouvrage était le labyrinthe, dont l'octogone couvrait l'espace de deux travées de la grande nef ; au centre, une croix fleurdelysée en métal indiquait la direction des points cardinaux; entre ses rais figuraient, gravés dans le marbre blanc, l'évêque fondateur et trois laïcs, maîtres de l'œuvre. Sur des bandes de métal se déroulait une inscription, dont M. G. Durand a retrouvé le texte complet. Elle nous fait connaître le nom des quatre personnages ci-dessus : l'évêque Evrard de Fouilloy, maître Robert de Luzarches, Thomas de Cormont et son fils Regnauld, qui dirigèrent successivement l'édification de ce Parthénon du moyen âge.

M. Soyez ne se contente pas de relater avec précision ce que l'archéologie nous apprend sur ce fameux labyrinthe d'Amiens ; il en profite pour faire connaître les autres labyrinthes connus, dont il nous fournit des reproductions en quatre belles planches, à savoir ceux de Chartres, de Sens, de Saint-Omer, de Reims, de Saint-Quentin et de Poitiers. Il étudie l'origine de ces jeux de marqueterie ; réminiscence, au début, du fameux édifice construit par Dédale, la symbolique chrétienne lui attacha un sens moral comme jadis l'a démontré Didron (2).

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1895.
2. V. *Annal. archéol.*, t. XIV, p. 268.

Vue intérieure de la nef de Saint-Vincent à Soignies.

(Commencement des travaux de restauration.)

M. Soyez rejette l'hypothèse de Viollet-le-Duc qui faisait des labyrinthes un symbole de maçonnerie adopté par les maîtres de sa fameuse école laïque. On sait que M. l'abbé Auber (1) regarde cette sorte de méandre, souvent appelée la *lieue*, comme un pélerinage abrégé, analogue à notre Chemin de croix, on désignait souvent aussi les labyrinthes d'église sous le nom de *chemin de Jérusalem*.

L. C.

CANONS D'AUTEL. — Trois tableaux en forts caractères, ornés de vignettes et de lettrines, riche impression en rouge et noir sur fort papier (2).

Ce que nous appelons vulgairement *Canons* d'autel est ce que l'on nomme plus exactement les *cartons* d'autel; ils sont en usage depuis le XVIe siècle. Actuellement trois cartons sont requis. Celui du milieu contient le *Gloria*, le *Credo*, les prières de l'Offertoire, les paroles de la Consécration, les oraisons avant la Communion et le *Placeat*. Sur celui de droite on lit l'Évangile de saint Jean, et sur celui de gauche, la bénédiction de l'eau et le psaume *Lavabo* (3).

Les cartons d'autel constituent peut-être le cas le plus intéressant auquel puisse s'appliquer l'art de décorer un texte. Ces tableaux réclament l'ornement le plus riche, le plus précieux; ils font partie de l'ensemble presque sacré du mobilier de l'autel. Toutefois l'exiguité de la place qui leur est réservée, oblige à condenser le décor. A part l'encadrement, on ne dispose sur la feuille même, que des marges, forcément étroites. La tâche de l'artiste est de loger dans ces bandes exiguës et rigides quelque création d'un pinceau délicat. Dans ce genre rien ne dépasse les compositions fleuries et stylisées des anciens miniaturistes du XIVe siècle. A cette époque, la flore décorative a déjà toute sa grâce et sa vivante vérité; elle a encore son allure noble et pleine de caractère; elle possède surtout le charme puissant d'une coloration lumineuse et idéalisée.

Certes la perfection serait de décorer les canons à la main; eu égard à leur destination, ils méritent mille fois ce travail de patience. Ornés de belles miniatures, œuvre spontanée de l'artiste, ils auraient un charme primesautier bien supérieur à l'impeccable correction et à la parfaite netteté des impressions typographiques ou lithographiques.

Néanmoins l'art, aujourd'hui si perfectionné, de la chromolithographie en approche par son exquise délicatesse de coloris, et le graveur y joint souvent une grande finesse de dessin : deux choses qui ont aussi leur valeur esthétique : à chaque technique sa beauté propre !

Ajoutez à cela un renouveau artistique dans l'interprétation du genre ancien par des procédés tout modernes : en effet les éditeurs flamands d'imagerie chrétienne, et par-dessus tout la Société de Saint-Augustin, ont su, avec une parfaite intelligence de leur art, adapter les effets des couleurs et vernis, transparents et superposés, à des thèmes décoratifs que les anciens avaient rendus, à leur manière, à l'aide des couleurs opaques à la gouache. Il y a bien loin de cette habile transposition à l'imitation servile contre laquelle on se récrie souvent. A ce point de vue les encadrements des canons (ou cartons) que nous avons sous les yeux, sont d'un mérite distingué. Quant aux nombreuses lettrines ornées et aux petits tableaux noyés dans le texte et reproduisant le Calvaire, saint Jean dans l'île de Pathmos, et l'offrande de Melchisédech, ce sont d'exquises compositions où l'on retrouve, dans une gamme aussi riche qu'harmonique, les inspirations de l'art chrétien véritable. Ajoutons que l'impression du texte est nette et claire, et que le caractère typographique est le caractère de choix parmi les beaux types qui ont fait la réputation de l'imprimerie Saint-Jean l'Évangéliste.

L. C.

---

1. V. *Hist. de la cathédrale de Poitiers.*

2. (N° 57 A) Dimensions de la partie imprimée : largeur 38 centimètres, hauteur 22 pour le Canon du milieu; — largeur 14, hauteur 20 pour les deux autres.

En feuille, les trois CANONS réunis, fr. 1-50. — Appliqués sur fort carton, bordure en toile, fr. 5-00; bordure en basane rouge, crétage doré, fr. 11-00; bordure en chagrin rouge, crétage doré, fr. 12-50; id., crétage plus riche, fr. 15-00; les trois Canons sous cadres en cuivre doré, fr. 25-00; id., sous cadres en cuivre doré, richement polychromés, fr. 40-00. — Les vignettes et ornements coloriés à la main, 2 fr. en plus.

(N° 57 B) Mêmes dimensions et caractères qu'au précédent avec encadrements et vignettes en riche chromolithographie.

En feuille, les trois CANONS. Prix : fr. 5-00.

Application sur cartons avec bordures, en toile, basane ou chagrin. — Cadres en cuivre doré ou polychromé; comme au N° 57 A, fr. 3-50 en plus.

(N° 57 C) Très gros caractères; le tableau du milieu 45½ × 34, les tableaux de côté 21 × 29 sans les marges. Très riche encadrement figuratif en chromo. Édition de luxe.

En feuille, les trois CANONS. Prix : fr. 6-00.

3. X. Barbier de Montault. — *Traité pratique de la construction et de l'ameublement des églises.* Tome I, p. 367.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

A. D. — La Vierge de Murillo et les madones d'autrefois, dans L'*Univers*, 28 juillet 1895.

* André Michel. — Notes sur l'Art moderne (Peinture). — Paris, Armand Colin et Cie.

Barbier de Montault (Mgr X.). — Le sceau de René de Daillon. — In-8°. Le Mans, Leguicheux.

Berthomier (Georges). — Contribution a l'étude des fers a hosties du diocèse de Limoges. Creuse et Haute-Vienne. — In-8°. Limoges, Ducourtieux.

Bossebœuf (L'abbé L.). — Tours et ses monuments, l'archevêché, la cathédrale et le cloitre Saint-Gatien. — In-16. Tours, Bousrez.

Bunodière (H. de la). — Notice archéologique et historique sur l'église Saint-Ouen de Rouen. — In-8°. Paris, E. Dumont.

* Canons d'Autel. — Trois tableaux en forts caractères, ornés de vignettes et de lettrines, riche impression en rouge et noir sur fort papier.

Chabeuf (H.). — Les tapisseries de l'église N.-D. de Beaune. — In-4°, pl. Dijon, Jobard.

Chappée (J.). — Monument funéraire de Simon Guitton, abbé de Perseigne au XVe siècle, dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, 4e livraison, 1895.

Congrès archéologique de France. Cinquante-huitième session. Séances générales tenues a Dole, Salins, Besançon et Montbéliard en 1891. — In-8°, fig. et pl. Paris, A. Picard.

* Darenberg et Saglio (Edm.). — Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines. — Fasc. XIX et XX avec 172 et 262 gr., in-4°. Paris, Hachette.
Prix du fasc. : fr. 5,00

Dellas (E.). — Le cloitre de Sainte-Marie d'Auch, dans la *Revue de Gascogne*, juillet-août 1895.

Delattre (R. P.). — Carthage, l'antique chapelle souterraine de la colline de Saint-Louis. — Paris, Maison de la bonne presse. (Extr. du *Cosmos*.)

Dion (M. de). — Quelques mots sur l'architecture militaire du moyen age, a propos du chateau de Dourdan. — In-8°. Tours, Deslis frères.

* Drouault (Roger). — Vieux « Sints » périgourdins. — In-8° de 47 pp. Périgueux, imp. de la Dordogne.

Emblèmes du chateau de Blois. — In-18. Blois, Girard et Cie.

* Fondation Eug. Piot. — Monuments et Mémoires publiés par l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. II, fasc. III et IV, in-4°. Paris, Leroux, 1895.

Gabriel Allegrain, sculpteur a Rochefort, 1768, dans la *Revue de Saintonge et d'Aunis*, juill. 1895.

Gauthier (Jules). — Notes archéologiques et épigraphiques sur l'église abbatiale de Faverney (Haute-Saône). — In-8°. Vesoul, Suchaux.

Germain (Léon). — Deux projets de tombeaux (École des Richier). — In-8°. Nancy, Sidot frères.

* Goupil (L'abbé F.). — Mois de Notre-Dame Angevine. — In-12 de 309 pp., 2e édit., Angers.

Gruel (Léon). — Notice sur Christophe Plantin, relieur a Anvers (1514-1590) ; avec deux spécimens de reliure. — In-8°. Paris, Cercle de la librairie.

Gruyer (A.). — La peinture au chateau de Chantilly. — 1er vol. Écoles étrangères avec 40 héliogravures. — In-4°. Paris, E. Plon, Nourrit et Cie.

Guiraud (J.). — Jean-Baptiste de Rossi, sa personne et son œuvre. — In-8°. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur.

J. G. — Artistes et Tombiers parisiens du commencement du XVIe siècle, dans la *Revue de l'Art français*, janv.-fév.-mars 1896.

Largeault (L'abbé A.). — L'épitaphe de Gunter a l'église Saint-Hilaire de Poitiers, dans la *Revue Poitevine et Saintongeaise*, septembre 1895.

Ledru (L'abbé A.). — Histoire de la maison de Mailly. — Rapport présenté par M. Duhamel-Decejean à la Société des Antiquaires de Picardie. — (Extrait du *Bulletin* de cette Société.) — Amiens, Yvert et Tellier, 1896.

Loquet (G.). — L'abbaye Sainte-Croix par Talmond (Vendée). — In-8°, avec plans et carte. La Roche-sur-Yon, veuve Ivonnet et fils.

Maignan (A.). — Peintures du XVe siècle au presbytère de Parré (Sarthe), dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, 2e livraison, second semestre, 1895.

Massillon-Rouvet. — Remparts et monuments de l'ancien Nevers, avec dessins de l'auteur. — In-8°. Nevers, Bellangé.

Mantouchet (A.). — Essai d'iconographie mancelle. — In-8° et fig. Mamers, Fleury et Dangin.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Maxe-Werly (L.). — Examen archéologique d'une miniature exécutée au XVIe siècle et du tableau représentant Notre-Dame-des-Vertus de Ligny-en-Barrois. — In-8°. Bar-le-Duc, Coutant Laguerre.

Müntz (E.). — L'autobiographie d'un maitre-décorateur du XVe siècle, dans la *Revue politique et littéraire*, 13 juillet 1895.

* **Pascal** (Le chan.). — Les Ordres chevaleresques.

Pérathon (Cyprien). — Essai du catalogue descriptif des anciennes tapisseries d'Aubusson et Felletin. — In-8°. Limoges, Ducourtieux.

Rauquet (H. du). — Abbaye de Saint-Vincent de Chantelle au point de vue archéologique. — In-8°. Moulins, Auclaire.

Ravaisson (Félix). — Une œuvre de Pisanello. — In-4°, 4 planches. Paris, C. Klincksiek.

Roger-Milès (L.). — Comment discerner les styles du VIe au XIXe siècle. — In-4°. Paris, E. Rouveyre, 12 fasc.

Rolland (R.). — Cur ars picturæ apud Italos XVI sæculi deciderit. — In-8°. Paris, Thorin.

Rondot (N.). — Les graveurs sur bois et les imprimeurs a Lyon au XVe siècle, dans la *Revue du Lyonnais*, nov. 1895.

Save (Gaston). — Iconographie et légendes rimées de la vie de saint Dié. — In-8°, avec grav. et planches. Saint-Dié, Humbert.

* **Schlumberger** (G.). — Mélanges d'archéologie byzantine, 1re série. — In-8° et 16 pl. Paris, Leroux.

* **Sepet** (Marius). — En congé, promenades et séjours. — In-12 de 386 pp. Paris, ancienne maison Ch. Douniol, P. Téqui, libr.-édit., 1896.

Seyssel-Cressieu (Le comte Marc de). — Inventaire des biens meubles et des titres de Barbe d'Amboise, comtesse douairière de Seyssel-La-Chambre, 1574-1575, dans le *Recueil d'Inventaires anciens*. — Paris, E. Leroux, 1896, 72 pp.

* **Soyez** (E.). — Les Labyrinthes d'églises. — Le Labyrinthe de la cathédrale d'Amiens. — Petit in-4° de 50 pp. et 4 pl. Amiens, Yvert et Tellier, 1896.

Vitry (P.). — Le tombeau de Sully a Nogent-le-Rotrou. — In-8°. Paris, Leroux.

Allemagne.

Bode (W.). — Portrait d'homme par Memling, dans *Jahrbuch der Kœn. preuss. Kunstsammlungen*, t. XVII, fasc., 1896.

Claus (J.). — Histoire architecturale et artistique des cloitres, dans *Studien und Mittheilungen aus dem benedictiner und dem cistercienser Orden*, n° 2, 1895.

Firmenich-Richartz (Ed.). — Catalogue descriptif et raisonné des peintures sur panneau exécutées par les artistes rhénans de 1300 à 1440, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, t. VIII, fasc. II, 1895.

Fonck (L.). — La bible et l'art primitif chrétien, dans *Stimmen aus Maria Laach*, 7 août 1895.

Frantz (Le Dr Erich.). — Geschichte der christlichen Malerei. Von Giotto bis zum Tode Raffaels. — In-8° fig. Freiburg i/B., Herder.

Frey (Carl). — Michel Ange, dans *Jahrbuch der Kœn. preuss. Kunstsammlungen*, t. XVII, fasc. I, 1896.

Gronau (A.). — Le carnet d'esquisses de Verrocchio, dans *Jahrbuch der Kœn. preuss. Kunstsammlungen*, t. XVII, 1er fascic., 1896.

Holmes (R.-R.). — Hans Holbein. Bildnisse von beruhmsten Personlichkeiten der englischen Geschichte aus der Zeit Heinrich VIII nach den Original. Handzeichnungen in der Bibliothek zu Windsor Castle. Mit geschichtl. — Gross-folio, 54 Tafeln. München, F. Hanfstaengl.

Jacobsen (Ém.). — L'École locale de peinture de Brescia (1430-1500), dans *Jahrbuch der Kœn. preuss. Kunstsammlungen*, t. XVII, fasc. I, 1896.

Keller (Le chan. G.). — L'hortus deliciarum d'Herrade de Landsperg. Reproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du XIIe siècle. Texte explicatif. VI (supplément). — In-fol., 10 pl. Strassburg. K. J. Trübner.

Krook (L.). — Architektur der Niederlande. I. — In-4°, 30 pl. Leipzig, Baumgärtner.

Laib (Pfarrer) und **Schwarz** (Deken D^r). — Biblia pauperum. Nach dem Original in der Lyceum-Bibliothek zu Constanz herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet. Zweite Auflage. — Freiburg in Brisgau, Herder.

Lehfeldt (Le Dr P.). — Bau-und Kunstdenkmaler Thuringens. XX. Furstenthum Schwarzburg-Rudolstadt, Amtsger, Bezirke, Konigsee, Oberweissbach und Leutenberg. — In-8°, 5 pl. Jena, G. Fischer.

Lippmann (F.). — Granach Lucas. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzuglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. — Gross-folio, mit Illustr. und Tafeln. Berlin, G. Grote.

Meschler (M.). — La cathédrale de Florence, dans *Stimmen aus Maria Laach*, 14 septembre 1895.

Meschler (S. J.). — Église de Santa-Croce a Florence dans *Stimmen aus Maria Laach*, n° 4, 1896.

* Neuwirth (Joseph).— Peintures murales et tableaux du moyen age du chateau de Karlstein en Bohême. — Bibliographie dans *Kunstchronik*, 6 février 1896.

Romische Quartalschrift, N°s 2, 3, 1895.

Truhelka : Les monuments chrétiens de Bosnie et d'Herzégovine. — Grisar : L'ancienne église de Saint-Pierre a Rome. — Orsi : Insigne epigrafe del cimitero di S. Giovanni in Siracusa. — De Waal : Lampes en bronze anciennes, deux antiques épitaphes chrétiennes; « Fidelis » ou « Anniser »; le trésor pontifical lombard.

Schmid (Le Dr Max).— Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI-XVI Jahrh., aufgenommen nach den Abgussen des Museums fur vergleich. Skulptur im Trocadero zu Paris, I-IV. — In-fol., 20 pl. Stuttgart, J. Hoffmann.

Seyler (G.-A.). — Illustrirte Bibliothek der Kunst- und Kulturgeschichte. VI. Geschichte der Siegel. — In-8°. Leipzig, Friesenhahn.

Singer (W.). — Geschichte der Kupferstichs. — In-8°, ill. Magdebourg, H. W. Singer.

Thode (H.). — Durer und Wohlgemut. Gemalde Suppl. 19 Reproductionen von Gemalden Durers. — Gross. folio. Nürnberg.

Ullman (H.). — Pierre di Cosimo et ses œuvres, dans *Jahrbuch der Kœn. preuss. Kunstsammlungen*, t. XVII, fasc. I, 1896.

* Waal (A. de).— Die Apostelgruft ad Catacumbas an der Via Appia. Eine historisch-archæolog. Untersuchung auf Grund der neuesten Ausgrabungen. — In-8°, et pl. Freiburg, Herder.

Angleterre.

Randolph (J.-A.). — The Sorbonne and its secret chapels. — Petit in-4°. Londres, Denis Lane.

Raymond (George-Lansing). — Painting, sculpture and architecture as representative arts ; an essay in comparative aesthetics. — 1 vol. in-8°, 431 pp. Londres, G. P. Putnam son.

Stevenson (R.-A.-M.).— The art of Vellasquez. — In-4°. Londres, Bell.

Italie.

Barnabei (F.). — Dei preziosi oggetti di eta barbarica scoperti nel sepolcreto di castel Trosino ed esposti nel museo nazionale romano alle terme di Diocleziano. — In-4°. Roma, tip. della Accademia dei Lincei.

Beltrami (Luca). — Bernardino Luini e la Pelucca. — In-4°, fig. Roma, Unione cooperativa editrice.

* Bindi (Vincenzo). — Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi. — In-4° de 966 pp. avec un album de phototypies. Naples, Giannini.

Bisi (E.). — L'arte a Venezia. — In-16°. Rocca S. Casciano, Cappelli.

Castagnoli (Guido). — Il duomo di Ferrara. — In-8°, pl. Ferrara, Antonio Taddei.

Colombo (Virgilio). — Gli artisti lombardi a Venezia. — In-8°. Milano, Dumolard.

Fregni (G.).— Sulla porta detta della Pescheria nel duomo di Modena : studi storici ed artistici. — In-8°. Modena, Angelo Namias.

Forcella (V.).— Notizie storiche degli intarsiatori e scultori in legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765. — In-8°. Milano, Max Kantorowicz.

Gloria (Andrea). — Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova. — In-4°. Padova, tip. Antoniana.

Grisar (H.), S. J. — Un prétendu trésor sacré des premiers siècles (le tesoro sacro di Giancarlo Rossi à Rome). Etude archéologique. — In-f°, fig. Rome, Spithöver.

Levi (Ces.-Aug.). — L'arte del vetro in Murano nel rinascimento e i Berroviero : note storiche. — In-4°. Venezia, C. Ferrari.

Paoletti (P.) — Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI-II. — In-4°. Padova, tip. P. Prosperini.

Espagne.

Gomez Moreno (M.). — La orfebreria granadina durante el siglo XVI, dans *Historia y Arte*, août 1895.

Suisse.

Bodmer (H.). — Die Gesellschaft der Maler in Zurich und ihre Diskurse (1721-1723). — In-8°. Zürich, Schulthess.

Autriche.

Madl (Karl B.). — 21 PORTRAIT-BUSTEN IM TRIFORIUM DER ST. VEIT-DOMES ZU PRAG. — In-fol., 21 pl., Prag., C. Bellmann.

Canada.

Leclaire (A.). — LA SAINTE VIERGE DANS LES ARTS dans la *Revue canadienne*, mai 1896.

LA SAINTE CÉCILE, dans la *Revue canadienne*, juillet 1895.

Belgique.

A. S. — SCULPTURES D'IVOIRE AU XIVe SIÈCLE, dans *Dietsche Warande*, sept.-oct. 1895.

Cloquet (L.). — TRACTS ARTISTIQUES. — I. L'ART MONUMENTAL DES ÉGYPTIENS ET DES ASSYRIENS. — II. L'ART MON. DES INDOUS ET DES PERSES. — III. L'ART MON. DES GRECS. — IV. L'ART MONUMENTAL DES ÉTRUSQUES ET DES ROMAINS. — In-4° de 100 pp. environ chacun. Société de St-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie.

De Raadt (J.-Th.). — LA REPRODUCTION DES TEXTES ANCIENS. LA QUESTION SIGILLOGRAPHIQUE. — In-12 de 16 pages. Prix : fr. 1 fr. Bruxelles. Société belge de librairie.

Le même. — LA CHEVALERIE S'EST-ELLE SERVIE DU « GOEDENDAG » ? — In-8° de 12 pages. Prix : 1 fr. Bruxelles, A. Vromant.

Du Jardin (Jules). — L'ART FLAMAND. LES GOTHIQUES ET LES ROMANISTES. — Ier vol. in-4°. Prix : relié, 28 frs. Bruxelles, A. Boitte.

Le même. — L'ART FLAMAND. Ouvrage illustré de 1500 dessins dans le texte, par Josef Middeleer, et de 288 photogravures. — Prix : par livraison : 1 fr., Bruxelles, A. Boitte.

* **Destrée** (Jos.) et **Hannotiau** (Alex.). — LES MUSÉES ROYAUX DU PARC DU CINQUANTENAIRE ET DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES. INDUSTRIES D'ART, ARMES ET ARMURES. I. — In-4°, 8 pp. et 5 pl. Bruxelles, Keymeulen. Prix : 6 frs la livr.

Kieckens (J.-F.). — SAINTE-GUDULE AU XVIe SIÈCLE, dans *Dietsche Warande*, juillet-août 1895.

Piot (E.). — LES SCULPTEURS DU NOM DE JEAN DE BRABANT, dans le *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, n° 3, 1896.

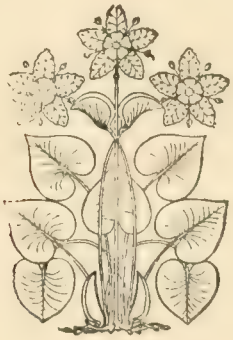
Le même. — TABLEAUX BELGES CONSERVÉS DANS LE MUSÉE DE GRENOBLE, dans le *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, n° 4, 1896.

Quarré-Reybourbon (L.). — LES MONUMENTS MÉGALITHIQUES DANS LES DÉPARTEMENTS DU NORD ET DU PAS-DE-CALAIS. — (Rapport présenté au *Congrès archéol. de Tournai.* 1896.) — In-8°, Tournai, H. et L. Casterman.

Verreyt (Ch.-C.-V.). — LE REMARQUABLE CANDÉLABRE DE SAINT-JEAN A BOIS-LE-DUC, dans *Dietsche Warande*, sept.-oct. 1895.

Wins. — MÉMOIRE PRÉSENTÉ AU CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE. — In-8°, 6 pp. Prix : 50 centimes. — (Extrait du *Compte rendu du Congrès archéologique de Bruxelles.*)

* **Zech-Dubiez** (G.). — LA COLLÉGIALE DE ST-VINCENT A SOIGNIES ET SA RESTAURATION. — Gr. in-8° de 140 pp. et grav. dans le texte. Braine-le-Comte, Zech et fils, 1896.



Chronique. SOMMAIRE. PEINTURES SUR VERRE : Principes de l'art du peintre-verrier ; Concours de la *Chambre syndicale des peintres-verriers français*. — BELGIQUE : Restauration des collégiales de Ste-Waudru à Mons et de Ste-Gertrude à Nivelles. — ÉCOLE SAINT-LUC : Éloge par MM. de Maere et Beernaert ; Distribution des prix ; Exposition d'estampages de dalles tumulaires, de cartons de maître Jean Bethune, etc.— NOUVELLES : d'Echternach ; de Villers ; de Bourges ; église Saint-Martin-des-Champs et de l'hôtel de Rohan à Paris, à Avignon, etc. — Nécrologie campanaire. — QUESTIONS & RÉPONSES : La Vierge à Vannes.

Peintures sur verre.

Principes de l'art du peintre-verrier. — Dans notre livraison de mai (1), nous avons adressé un salut bien cordial de bienvenue au *Journal de la peinture sur verre*, et loué d'une manière générale les articles pleins d'intérêt pratique de ce périodique si utile. Nous n'avons pas caché toutefois notre réprobation pour les idées émises, à l'encontre des principes mêmes de l'art du verrier, par M. Gsell, qui préconise « l'exécution modelée » du vitrail. Ces idées sont l'objet dans le N° 3e du même journal, d'une réfutation très courtoise mais péremptoire, de la part d'un maître autorisé, M. Didron (2). Nous regrettons, que les développements de son excellent article ne nous permettent pas de le reproduire, mais nous tenons à en donner quelques extraits :

« Le peintre-verrier, dit M. Didron, aura beau se battre les flancs et se martyriser la cervelle, je doute qu'il parvienne à découvrir une méthode de composition, de dessin et de coloration susceptible de faire oublier celle, qui fut mise en usage pour l'exécution des vitraux de la cathédrale de Chartres, et qui soit mieux en harmonie avec l'architecture ogivale. »

Et plus loin :

« Il est des signes conventionnels, dans la composition d'une scène, qu'il est nécessaire d'accepter. La compréhension de cette peinture, qualifiée d'hiéroglyphique par M. Albert Gsell, est assez facile à acquérir ; il n'y faut pas de très grands efforts. « Le peuple est représenté par un groupement symbolique, » dit M. Gsell ; soit ! Mais comment pourrait-on mieux l'exprimer, étant donné le petit espace dont on dispose ? Ici, la synthèse est de toute nécessité dans la manière de composer. »

« La simplicité un peu naïve du dessin, le caractère outré des mouvements, la manière assez rude de traiter les détails sont le résultat de la volonté intelligente du verrier d'autrefois. Tous ces moyens concouraient à rapprocher, le plus possible, le vitrail du spectateur. L'observation juste des lois immuables de la lumière et de l'optique ont imposé à la peinture sur verre un régime dont elle ne saurait s'affranchir. »

Ici, M. Didron reproduit cette belle page de Viollet-le-Duc où le maître expose les principes de l'art du verrier, et que la plupart de nos lecteurs connaissent. M. Didron les adopte avec une légère réserve, se défendant de proscrire d'une manière complète les vitraux de la Renaissance. Mais, ajoute-t-il :

« Il n'en est pas moins certain que les théories émises par Viollet-le-Duc sont fort justes. Le vitrail à fonction monumentale ne devrait pas s'écarter sensiblement des règles posées par l'éminent vulgarisateur de l'art du moyen âge. Les verriers des douzième et treizième siècles ont trouvé une formule parfaite pour la décoration rationnelle des fenêtres des édifices religieux, avec des colorations somptueuses, pleines d'harmonies, et si vibrantes dans leur calme majestueux, qui excluent toute perspective. Appliquer cette méthode, ces procédés aux baies des églises neuves construites dans le style du haut moyen âge est faire œuvre saine, indépendamment de toute préoccupation archéologique. D'ailleurs, je ne prétends pas que l'on doive s'en tenir, en toute circonstance, à des vitraux directement inspirés de ceux des douzième et treizième siècles. Certaines concessions s'imposent. Une verrière enlevée à la cathédrale de Chartres ne serait pas à sa place dans une église de la Renaissance ou de style néo-grec. Les modifications du genre de celles qui ont été introduites au commencement du seizième siècle ont alors une raison d'être très évidente. Mais aucune considération n'autorise à perdre de vue les lois immuables de la lumière et de l'optique, ainsi que les convenances décoratives spéciales dont il vient d'être question.

« Les artistes d'un talent incomparable qui ont produit tant et de si belles œuvres peintes sur verre, au cours des règnes de François Ier et de Henri II, avaient encore, à un degré très élevé, l'intelligence du rôle assigné au vitrail dans un vaste édifice. Ils se gardaient de traiter une verrière ou une tapisserie comme un tableau. Ils ne craignaient pas d'enfreindre les règles de la perspective et ils s'embarrassaient peu de l'exacte imitation de la réalité, car ils étaient surtout des décorateurs. Les chairs blanches, les cheveux colorés au jaune d'argent et le modelé encore rudimentaire constituaient, avec les teintes plates du verre de couleur, autant d'éléments d'exécution purement conventionnels. C'est autre chose qu'au treizième siècle, mais c'est analogue, le principe restant le même, avec une tendance au réalisme qui, en toute certitude, est le signe précurseur d'une véritable décadence. Mais cet art de la Renaissance est si charmeur qu'on lui pardonne aisément ses imperfections, sinon les très grosses erreurs auxquelles il a donné naissance.

« Il convient de s'arrêter ici, car, vers la fin du seizième siècle, la peinture sur verre, poursuivant son évolution, adopte des procédés qui, un peu plus tard, amèneront sa déchéance définitive. La préoccupation d'augmenter la dimension des pièces de verre et de donner à celles-ci une forme rectangulaire, afin d'éviter l'affirmation des formes par le plomb, ainsi que l'emploi du verre blanc sur lequel on peint avec des émaux colorants, conduit à la transformation de la convention décorative en art d'imitation pure, terne, froide et d'allure maladroite. Le verre de couleur, qui était l'âme du vitrail, disparaît presque entièrement. Il suffit de voir les vitraux exécutés sous l'inspiration de Rubens à Sainte-Gudule de Bruxelles, en face des merveilleuses verrières de la Renaissance qui sont l'honneur de ce grand édifice, pour que la preuve de cette triste déchéance soit administrée de manière saisissante. »

Concluons avec M. Didron :

« En tout état de cause, si dénué de style que soit le cadre, le souci de la perspective, l'atténuation exagérée de la couleur, — lorsqu'on n'arrive pas franchement au

1. P. 245. — 2. V. sur ce sujet un article de M. F. de Mély dans la *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1895.

camaïeu, — le développement à outrance du modelé, l'emploi systématique des émaux et de la gravure, la crainte des plombs donneront toujours de mauvais résultats. »

L. C.

Concours de 1896.

Concours de la Chambre Syndicale des Peintres-Verriers français. — La Chambre Syndicale des Peintres-Verriers Français a décidé que des concours seraient ouverts le 1er octobre 1896, entre :

1° Les dessinateurs de cartons de vitraux.

2° Les peintres sur verre.

3° Les coupeurs et monteurs en plomb.

PROGRAMME :

A. — Concours de dessinateurs de cartons.

1° *Composition pour un vitrail destiné à un édifice religieux.*

Liberté entière est laissée aux concurrents en ce qui concerne la nature et le style des compositions, ainsi que pour les dimensions du vitrail.

Il devra être fourni une esquisse colorée au dixième de l'exécution et soit un carton complet, soit un fragment suffisant de carton en grandeur d'exécution.

2° *Composition pour vitrail destiné à un édifice civil ou à une habitation.*

Mêmes conditions que pour le vitrail de caractère religieux.

Les ouvrages présentés par les dessinateurs devront avoir été composés et exécutés postérieurement à l'année 1889.

3° *Relevés de vitraux anciens.*

Aucune condition particulière ne saurait être indiquée dans cette Section des concours.

B. — Concours de peintres sur verre.

Fragment de vitrail dont la nature, l'importance et les dimensions sont laissées à l'appréciation des concurrents.

Même condition de date que pour les dessinateurs.

C. — Concours de coupeurs et de monteurs en plomb.

Un panneau de vitrail soudé, et contresoudé ou non, dont le genre et les dimensions sont libres.

Pour ces diverses catégories de concours, les noms des auteurs figureront seuls sur les envois qui devront être effectués dans les trois premiers jours d'octobre 1896.

Un avis ultérieur fera connaître :

1° Le lieu où devront être déposés les ouvrages des concurrents ;

2° Les récompenses éventuelles, d'ordre honorifique, qui seront accordées aux lauréats ; à cet effet, l'intervention du Gouvernement et des grandes Sociétés qui s'intéressent à l'art décoratif sera sollicitée, afin que des prix d'honneur soient ajoutés aux diplômes décernés par la Chambre Syndicale et aux prix dont elle pourra disposer [1] ;

3° La composition du Jury qui comprendra :

a) Une délégation de la Chambre Syndicale des Peintres-Verriers Français,

b) Des peintres-verriers ne faisant pas partie de la Chambre Syndicale,

c) Des notabilités du monde de l'art.

Le jugement des concours, l'exposition publique des ouvrages des concurrents et la distribution des récompenses auront lieu en octobre 1896.

1. Les principales récompenses déjà obtenues consistent en deux prix de la Direction des Beaux-Arts, deux médailles grand module, en vermeil et argent, du Ministère du Commerce et un prix de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Belgique.

NOUS avons signalé dans notre dernière livraison l'ardeur méritoire que l'on déploie en ce moment en Belgique pour la restauration des anciens monuments. Nous allons reprendre notre revue, que le défaut d'espace a interrompue.

L'on travaille activement à la belle collégiale de Sainte-Waudru à Mons, édifice du XVIe siècle, imité tardivement de la cathédrale d'Amiens, et, qu'à première vue, l'on prendrait réellement pour un vaisseau du XIIIe siècle. A l'intérieur, on débarrasse les murs du plafonnage et du badigeon dont les parements en grès de petit appareil avaient été recouverts au commencement du siècle, et ces beaux matériaux nuancés, mis à nu, s'harmonisent avec la structure monumentale en pierre de taille de petit-granit, dont elle adoucit l'aspect.

L'on est aussi occupé à placer un grand vitrail de plus de dix mètres de hauteur dans l'une des fenêtres du transept. C'est l'ancienne verrière de cette fenêtre, dont il ne restait que des débris, qui a été restaurée avec l'intervention pécuniaire de l'État, de la Ville et de la Fabrique de l'église [1].

ON vient de mettre en adjudication une nouvelle partie de la restauration de Saint-Pierre de Louvain, restauration étudiée d'abord par l'architecte G. Helleputte, député et professeur à l'Université de Louvain, et continuée par les soins de son élève M. Langerock, artiste de talent. C'est plaisir de voir reparaître, aux flancs du chœur, les gracieux pinacles en pierre blanche et l'élégante balustrade couronnant les hauts murs, le tout restitué avec une scrupuleuse fidélité.

Le même architecte a commencé la restauration de la collégiale de Saint-Ursmer, à Binche.

IL y a quelques jours, profitant d'une visite faite par M. de Smet de Naeyer au trésor de l'eglise Notre-Dame à Tongres, la municipalité

1. Cette œuvre d'art avait été donnée à l'église en 1533, par Charles Pipa, Commandeur de l'ordre de Malte. Le sujet principal est le Baptême du Christ par saint Jean. Il est encadré dans une riche ornementation renfermant les écussons de Philippe Villers de l'Isle-Adam, Grand maître de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, et de ceux du donateur, les armoiries de l'ordre susdit et les inscriptions ci après : « *Frère Philippe Villers l'Isle-Adam, grand maître de l'Hôpital. Monsieur Saint Jean de Jérusalem et de Rhodes. — Frère Charles Pipa, chevalier de l'ordre Monseigneur Saint Jean de Jérusalem, commandeur de Henault, Cambresis, Saulsoi, Baudelu, Barbonne et de Waiseberghe.* »

de cette dernière ville a attiré l'attention du ministre sur la nécessité d'achever promptement la restauration de cette remarquable collégiale et d'élever une chapelle spéciale pour la conservation du trésor. M. de Smet de Naeyer, qui montre de vives sympathies pour les choses archéologiques, a accueilli avec bienveillance la requête des habitants de Tongres.

LA vieille église romane de Sainte-Gertrude à Nivelles est l'objet d'une tardive mais heureuse restauration sous la direction éclairée de M. A. Verhaegen ; les travaux de déblaiement du chœur se poursuivent avec activité.

Le chevet du chœur est percé de trois fenêtres, celle du milieu d'une hauteur plus grande que les deux autres. L'effet de ces fenêtres, quand elles seront vues de l'entrée de l'église, ne peut manquer d'être grandiose. Au-dessous des fenêtres du chevet se trouve une arcade qui a été remaniée lors des travaux effectués au XVIe siècle ; la porte qui actuellement donne accès à l'absidiole a fait disparaître la colonnette médiane de cette arcade. Ici se pose donc cette question : par où pénétrait-on dans l'absidiole ? Nous lisons à ce sujet dans le *Courrier de Bruxelles :*

« Sans quitter le domaine des hypothèses, il paraît vraisemblable, que l'entrée primitive de l'absidiole se trouvait placée où est actuellement la porte en plein cintre qui y donne accès. Les deux petites arcades qui surmontent cette baie sont en effet plus éloignées l'une de l'autre que toutes les autres arcades prises deux à deux ; il n'est donc pas téméraire de supposer que leurs retombées n'étaient pas soutenues par un chapiteau de colonnette, mais par un cul-de-lampe sans doute plus volumineux. Une colonnette n'était du reste pas nécessaire comme effet décoratif, puisque le maître-autel en eût empêché la vue. La porte primitive de l'absidiole, plus petite que celle que nous voyons actuellement, était dissimulée derrière l'autel roman, dépourvu, comme on le sait, de retable. »

Les murs latéraux du chœur ne sont percés chacun que de deux fenêtres d'inégale largeur, mais de même hauteur, situées vers le chevet, de façon à éclairer principalement l'autel. Elles laissent donc un espace assez important de murs vers le transept. Dans cette partie règne une série d'arcades aveugles, à la hauteur de l'arc des fenêtres, se poursuivant jusqu'au transept. Ces arcades reposaient alternativement sur des pilastres et sur des colonnettes octogonales à bases lombardes et à chapiteaux sphérico-cubiques.

En ce qui concerne la crypte nous laissons la parole au correspondant du *Courrier.*

Les innovateurs des siècles précédents semblent avoir voulu nous épargner les ennuis des conjectures. Comme s'ils avaient eu un remords ou tout au moins un scrupule, ils n'ont procédé à la démolition partielle de l'église que successivement et à deux reprises différentes ; de plus, ils semblent avoir voulu nous laisser des documents irrécusables des transformations qu'ils lui ont fait subir. Sa longueur a été diminuée à la fin du XVe ou au commencement du XVIe siècle de 2 m. 25 c., c'est-à-dire qu'on a supprimé la sixième et dernière travée, celle qui se trouvait dans le croisillon du transept. La muraille de clôture de cette époque est encore en partie visible, ainsi que le dallage, qui se trouve à 60 centimètres au-dessous du sol actuel de la crypte et à 50 centimètres au-dessus du sol primitif. Car il est à remarquer qu'au fur et à mesure qu'on diminuait la dimension du caveau, on en remontait le niveau du sol.

De six travées qu'elle avait à son origine, la crypte n'en compta plus que cinq vers les XVe et XVIe siècles ; c'est au XVIIIe qu'on lui en retrancha encore deux pour la réduire aux proportions exiguës que nous lui connaissons.

La partie inférieure des bases des pilastres se compose d'une assise quadrangulaire en pierre monolithe taillée en biseau ; elle supporte deux tores séparés par une scotie et des filets ; cet ensemble constitue la base lombarde qui dérive de la base attique. Le tore inférieur fait saillie sur le tore supérieur. Ces dispositions, d'après Viollet-le-Duc, se retrouvent dans la plupart des bases de l'arcature carlovingienne.

En terminant, nous devons faire une incursion nouvelle dans le vaste champ des hypothèses. Une inspection attentive de l'assise supérieure des pilastres, celle sur laquelle repose le chapiteau, nous fait voir deux tailles différentes de la pierre ; il semble qu'il ait dû exister à l'origine une moulure décorative quelconque, soit une plate-bande, soit un tore placé à la partie inférieure de cette pierre. Toutes les assises constituant les deux pilastres sont en pierres bleues, seule l'assise supérieure en question est en pierre blanche, motif de décoration évidemment voulu.

Pourquoi, dira-t-on, y a-t-il deux pilastres vers le chevet de la crypte, tandis que tous les autres soutiens des voûtes sont des colonnes ? Sans doute pour deux raisons d'ordre bien différent, raison de liturgie et raison d'architecture, ou pour l'une d'elles seulement.

Un autel, pour être consacré par un évêque, doit être relié au sol par la maçonnerie ; les colonnes ne seraient-elles pas considérées comme telles ? Le poids du maître-autel, placé au-dessus des pilastres, aurait-il nécessité tout simplement une résistance que les colonnettes n'offraient pas d'une façon sûre ? Quoi qu'il en soit, l'une des raisons serait à elle seule déterminante.

M. J. de Raadt a rendu compte dans la *Fédération artistique*, d'une conférence donnée à la Société d'archéologie de Bruxelles, par M. Jean Van Malderghem, sur les peintures de la Leugemeete à Gand (1).

Ces fresques sont-elles authentiques ? Telle est la question qui a été soulevée.

Cette œuvre d'art passe, depuis cinquante ans, pour être six fois séculaire ; les artistes et les archéologues la regardent comme l'un des plus

1. V. plus haut, page 386 des *Mélanges.*

précieux documents qui existent pour l'étude de l'origine de la peinture historique, des armes, de la tactique militaire et de l'organisation des milices communales au moyen âge ; enfin, Gand la considère comme « l'image la plus vivante de son glorieux passé » !

L'auteur n'hésite pas à mettre en suspicion l'*authenticité* de cette œuvre d'art. C'est avec beaucoup d'apparence de raison qu'il conteste leur attribution au XIIIe siècle; mais quant à les considérer comme un trucage moderne, c'est une thèse plus que risquée selon nous, et qu'il importait d'appuyer d'arguments positifs.

Ces fameuses fresques, découvertes en 1846 par M. F. De Vigne, dans une ancienne chapelle, convertie, depuis, en chai de brasserie, n'existent plus. Mais M. Bressers a eu soin d'en prendre des calques, qui se trouvent conservés au Musée communal de Gand (1).

M. A.-J. Wauters, dans *La peinture flamande*, exalta la renommée des fresques et, reprenant une timide hypothèse de M. De Vigne, fit de la *Leugemeete* un « *lieu de réunion des corps de métier* » de Gand, affirmation qui devait rendre plus vraisemblable l'authenticité des peintures. La vérité est, paraît-il, que cet oratoire était la dépendance d'un hospice institué en 1315 pour l'entretien de quelques vieilles femmes. Comment, dès lors, admettre la raison d'être de pareils sujets profanes, aux dimensions colossales, dans une chapelle d'hospice ? A Gand, comme ailleurs, du reste, les représentations picturales découvertes dans les édifices du culte ont toujours un caractère religieux, et, chose importante, sous les fresques de la « *Leugemeete* » elles-mêmes, on a découvert des vestiges de peintures religieuses.

Les personnages sont coiffés d'un casque à visière mobile qui s'aperçoit, dit-on, sur les sceaux, pour la première fois, au commencement du XVe siècle, et exhibent des costumes et des armes qui remonteraient tout au plus à la fin du XIVe.

On allègue ensuite, une foule de bizarreries, comme l'absence complète de la défense des jambes, les armes hétéroclites que l'on voit porter particulièrement par les membres de la Confrérie de Saint-Sébastien. — Comment auraient-ils pu faire usage de ces lourdes massues — dont on se servait à deux mains — et, simultanément, du bouclier dont ils sont munis ? Ces boucliers et quelques bannières montrent des écussons de Flandre et de Gand, alors que, en 1429 seulement, Philippe le Bon permit aux métiers de Gand de mettre sur leurs bannières, non pas ces deux écus, mais les deux lions de Flandre et de Gand, posés *sur un seul écu*.

Voilà, rapidement énumérés, d'après le conférencier quelques-uns des phénomènes bizarres et anachroniques qu'auront à expliquer ceux qui prendront à cœur la réhabilitation des fresques de la *Leugemeete* devant la critique scientifique.

Nous croyons M. H. Van Duyse à même de le faire, au moins dans une certaine mesure.

1. M. De Vigne lui-même a reproduit quelques-unes de ces peintures dans ses *Recherches historiques sur les costumes civils et militaires des gildes et des corporations de métiers*. De nombreux autres écrivains leur consacrèrent, après lui, des articles de plus en plus convaincus. Citons : MM. Edm. De Busscher, J. Huytens, J. Quicherat, dans son *Histoire du Costume en France*, Delpech, dans sa *Tactique militaire au XIIIe (!) siècle*, etc.,etc.

Ecole de Saint-Luc.

LA célèbre école artistique qui fleurit en Belgique s'est vu décerner cette année des témoignages solennels de sa valeur et de ses mérites.

L'école jugée par le Président du Congrès archéologique de Gand. — Une communication bienveillante nous permet de reproduire les termes dans lesquels M. le baron de Maere, président du Congrès archéologique de Gand, s'est exprimé sur l'école Saint-Luc. Ce témoignage élevé et autorisé, sera accueilli avec satisfaction par les nombreux amis de cette utile institution :

« En 1867, fut fondée à Gand l'*École Saint-Luc*, humble école d'architecture et de dessin, dont nul, à ses débuts, n'aurait osé prédire la glorieuse destinée, que la fête jubilaire de 1892 a mise en si grand relief. Dès aujourd'hui, cinq écoles filiales sont déjà sorties de la maison-mère et ont été successivement établies à Lille, à Liége, à Tournai, à Courtrai et à Bruxelles. Aussi, le vénérable chef du diocèse de Gand, s'adressant aux jubilaires, a-t-il pu dire avec une légitime fierté : « Votre enseignement rayonne dans la Belgique entière; il a élevé dans nos villes et dans nos bourgs de nombreux et remarquables monuments. Votre école est devenue et elle demeure le foyer d'un mouvement artistique intense et puissant, dont chacun peut, autour de soi, constater les conquêtes et les progrès. »

Il y a quelques jours à peine, le président de la Chambre des Représentants, l'honorable M. Beernaert, si compétent dans les questions d'art, disait de son côté : « Je ne connais pas d'œuvre plus grande dans son principe et plus féconde dans ses résultats que l'œuvre de Saint-Luc.

« Partout on rencontre ses anciens élèves et partout ils sont au nombre des plus habiles et des plus honnêtes...

« Le goût s'affine, et leur enseignement y est pour une grande part.

« Et qui pourrait dire, Messieurs, jusqu'où s'étendra pour les générations futures, l'influence de cet enseignement ? Relisez l'histoire des Moines d'Occident du comte de Montalembert et vous verrez, comme la chaîne du temps a été renouée, à quel point le labeur qui s'accomplit aujourd'hui à St-Luc est comparable à celui des ordres monastiques du moyen âge, à l'époque où des moines inconnus, sans souci de leur nom et de leur gloire, élevaient ces somptueuses cathédrales, ces monastères superbes qui se présentent encore devant nous, dans leur éblouissante beauté, ou dont les ruines grandioses nous remplissent d'admiration ! »

L'École jugée par M. Beernaert, ministre d'État. Nous détachons un passage du discours que M. Beernaert a prononcé à Bruxelles, et auquel M. de Maere a fait l'emprunt qui précède.

« Vous êtes pour beaucoup, mes Frères, dans ce renouveau qui s'étend de l'art au foyer jusqu'à l'art dans la rue.

« Peuple vous-même, en travaillant pour le peuple, vous n'oubliez pas que de toutes les formes du beau, l'art industriel est la plus démocratique. Reprenant vos vieilles et glorieuses traditions, vous avez voulu que de nouveau le goût marquât de son empreinte toutes les œuvres de l'homme et que dans toutes se manifestât la préoccupation de la forme.

« En dépit des progrès mécaniques, vous voudriez que tout ouvrier fût doublé d'un artiste et que sa personnalité se reflétât dans l'ouvrage de ses mains. Vous voulez qu'il aime son métier, ce qui est le moyen le plus sûr d'y être habile, et tout en le relevant à ses propres yeux, vous lui assurez aussi de meilleurs salaires. Vous vous êtes dit encore que dans un pays qui naguère tenait le premier rang dans l'art industriel, il était inadmissible que l'on continuât à importer annuellement pour 60 à 70 millions de francs de fabricats où l'art industriel joue un rôle important, et que pour avoir de ce seul chef à distribuer de gros salaires il suffisait de reprendre la supériorité technique et artistique que nous avions naguère.

« Voilà, mes Frères, quelques-uns des services que vous avez rendus, et il faut bien qu'au risque d'effaroucher votre modestie, je saisisse cette occasion de les rappeler, car pour que votre œuvre grandisse encore, il faut qu'on la connaisse. *(Applaudissements.)*

« Et elle doit grandir. Je souhaite que vos écoles se multiplient et puissent s'ouvrir largement à toutes les bonnes volontés. Ce serait là un élément puissant de succès dans la lutte si grave où la société se trouve engagée.

« Quelques mots encore à ce sujet, si vous le voulez bien.

Ici l'orateur rappelle l'erreur révolutionnaire qui a isolé l'ouvrier devant le capital, et l'erreur collectiviste, qui tend à son asservissement.

« Ces utopies, qui ne sont pas neuves — on les a vues réapparaître à toutes les époques troublées de l'histoire — ces utopies sont irréalisables, mais il faut à tout prix les empêcher de triompher, fût-ce un seul jour, et dans cette lutte sainte, dans cette croisade, Saint-Luc a un grand rôle à jouer.

« Nous avons à prouver au peuple que si nous ne le flattons pas de vaines espérances, nous l'aimons. Et comment mieux prouver cet amour que vous ne le faites, chers Frères, vous qui lui consacrez votre vie sans arrière-pensée terrestre !

« Au moyen âge, des corporations d'ouvriers, animés d'un même enthousiasme et d'une même foi, ont érigé des chefs-d'œuvre que nous ne nous lassons pas d'admirer, sans que l'histoire y puisse attacher un nom. — Vous faites comme eux. Toute votre vie est consacrée à une œuvre collective et anonyme. Elle est une, parce que vous n'avez qu'un cœur et qu'une volonté. Elle est grande, parce qu'elle est désintéressée. Et avec le poète vous demandez :

A la vallée où s'imprima votre âme
D'effacer votre trace et d'oublier vos noms.

(Longs applaudissements.)

« Il ne suffit pas d'aimer les masses, il faut leur être utile, et pour cela il faut surtout les instruire, préparer les mieux doués à gravir jusqu'aux sommets de l'échelle sociale, développer chez tous l'habileté manuelle, le sentiment de la ligne et de la couleur, et leur donner le goût et le respect du métier.

« Eh bien, n'est-ce pas là le but de votre existence ?

« Et n'y apportez-vous pas un dévouement inépuisable et cette force sans pareille que donne la conviction ? — la conviction trop souvent absente de l'enseignement officiel, qui a à compter avec tant de choses.

« Il faut encore que l'on apprenne tous à aimer la patrie, son histoire, son passé ! Et quel passé fut plus glorieux que le nôtre, du moins aussi longtemps que, même sous des souverains qui n'étaient pas de notre sang, nous avons gardé nos institutions et nos franchises ? *(Applaudissements.)*

« Nous avons été des premiers dans l'art sous toutes les formes, nous avons compté dans le monde parmi les riches et les forts, mais aussi et surtout nous avons eu de bonne heure des libertés dont nous étions justement fiers. Quelle histoire que celle de nos luttes pour l'affranchissement des communes et le maintien de nos chartes !

« A la fin du siècle dernier, Mirabeau, passant par Liége et surpris de ces institutions qu'il ignorait, pouvait dire avec raison que pour faire le tour du monde, la liberté n'avait pas besoin de passer par nos provinces, mot répété depuis et devenu historique.

« Saint-Luc aime ce grand passé, mis à mal par cette invasion étrangère qui sous tous les rapports a couvert notre sol de ruines. Ah ! c'est avec raison que pour préparer l'avenir, vous regardez souvent en arrière. Il y a là des formes de l'art qui, mieux que toutes autres, sont appropriées à notre sol, à nos besoins, à nos ressources. Il y avait ce principe de l'association qui faisait la force des classes ouvrières et auquel il faut revenir. Il y avait cette entente des diverses classes, dont une société prospère doit être profondément pénétrée. Il y avait enfin, ce souffle chrétien dont notre art national était comme parfumé et que vous voulez y réintroduire, ce souffle chrétien qui, seul, au milieu de l'universelle stérilité, a conservé sa sève et sa force. *(Applaudissements.)*

« N'est-ce donc pas avec raison que dans la gigantesque lutte qui caractérise cette fin de siècle, je compte sur Saint-Luc et que je demande et qu'il nous aide et que nous l'aidions ?

« Dans cette lutte, moi j'en ai la conviction, c'est le Bien qui l'emportera.

« Le cardinal Manning a dit que le XXe siècle serait avant tout celui du peuple, mais du peuple chrétien.

La *distribution des prix aux lauréats.* — Cette cérémonie a eu lieu cette année, à Gand, avec grande solennité dans la rotonde de l'université. La grande salle était bondée de monde. Le Comité de l'école était représenté par MM. baron

Casier, comte Paul de Hemptinne, chevalier Soenens, les RR. FF. Mathias, Marius-Pierre et M. Cooreman, sénateur.

S. G. Mgr Stillemans présidait, ayant à ses côtés MM. Paul de Smet de Naeyer, chef du cabinet, Beernaert, président de la Chambre et ministre d'État et Raymond de Kerchove d'Exaerde, Gouverneur de la Flandre Orientale.

Parmi les notabilités présentes, notons : MM. de Borchgrave, ministre plénipotentiaire à Vienne; les sénateurs Van Vreckem, Vercruysse-Bracq, comte de Limburg-Stirum, Léger, Claeys-Boüüaert, Soupart, ancien sénateur ; comte de Nédonchel, A. de Kerchove d'Exaerde, président de la société Saint-Vincent de Paul ; Désiré Casier, Wolters, du Tordoir ; chanoine De Riemaecker; les représentants De Guchtenaere et Huyshauwer; les conseillers communaux Casier, Siffer, Goossens, Thibaut, De Ceuleneer, De Baets, Jules Helbig; Cloquet, professeur à l'université, etc.

M. le sénateur Cooreman prend la parole pour faire rapport sur la situation et les progrès de l'école. Nous extrayons de cet intéressant travail les passages suivants, en exprimant le regret de ne pouvoir, faute d'espace, le reproduire en entier.

« L'école Saint-Luc de Gand vient d'atteindre sa trentième année d'existence ; elle a donc fourni une carrière déjà longue, sans toutefois que son berceau appartienne à l'archéologie.

« L'école Saint-Luc est essentiellement une école professionnelle. Elle a pour objet l'enseignement des arts basés sur le dessin ; sa méthode s'inspire scrupuleusement des traditions nationales et des exigences du temps et des milieux ; son but est la formation d'ouvriers et d'artisans d'élite.

« On se préoccupe beaucoup, à l'heure présente, d'enseignement professionnel, et tout spécialement de celui qui se consacre à l'art appliqué, au métier d'art, à l'art dans le métier...

« C'est un mérite insigne des fondateurs de l'école St-Luc, d'avoir discerné, avant bien d'autres, et quand on n'y songeait guère, le prix incalculable pour les fils du bourgeois et de l'ouvrier, de l'enseignement des arts appliqués, de l'union féconde de l'art et du métier.

« A ce mérite fondamental s'ajoute celui d'avoir, dès l'abord, adopté une méthode dont l'expérience confirme chaque jour la valeur, aux yeux mêmes de ceux qui, au début, n'avaient pour elle que du dédain. Tout le monde se plaît aujourd'hui à proclamer le caractère éminemment pratique de cette méthode, à la reconnaître exempte de toute compromission avec le faux et le conventionnel, à lui rendre hommage de la liberté d'allures qu'elle laisse à l'initiative des élèves.

« Quant à ses résultats, l'école ne compte plus les artistes, les artisans et les ouvriers qu'elle a formés, et les œuvres sorties de leurs mains...

« Bien armés pour les luttes de la vie, les anciens élèves ne s'en vont pas isolés dans la carrière. Constitués en Gilde, sous le double patronage de l'artisan saint Joseph, et de l'artiste saint Luc, ils ont fixé le siège de leur association dans des locaux qui se confondent avec ceux de l'école. Une bibliothèque composée avec discernement et des musées que de généreux donateurs se plaisent à enrichir forment le foyer de la Gilde.

« Les membres restent ainsi fidèles aux traditions du fondateur de l'école, qui fut toute sa vie le pèlerin de l'art et de l'archéologie.

« La mémoire de Jean Bethune est du reste vivante à l'école et dans la Gilde, elle y parle aux yeux et y remplit les cœurs...

« Pour la rentrée d'octobre, l'école compte organiser une série de conférences sur l'art et l'archéologie. Le concours d'orateurs aussi diserts qu'autorisés lui est dès à présent acquis.

« D'autre part, elle a entamé une campagne de démarches pour obtenir que les patrons consentent à disposer l'horaire de leurs ateliers, de manière à faciliter aux jeunes ouvriers la fréquentation des cours professionnels.

« Organe de l'école Saint-Luc, sous les voûtes du local de l'Université, je ne puis me rasseoir sans payer le tribut de la reconnaissance à deux professeurs distingués de l'enseignement supérieur [1], qui daignent donner à nos élèves l'un, le cours d'esthétique et d'archéologie, l'autre, le cours de législation du bâtiment, tous deux avec un talent hors de pair et un dévoûment sans bornes.

« Nous devons aussi l'expression de la reconnaissance, envers les autorités qui, de la meilleure grâce du monde, nous ont donné aujourd'hui l'hospitalité dans ce palais, et envers le chef vénéré du diocèse et le premier magistrat de la province, que l'école Saint-Luc est heureuse et fière de compter parmi ses protecteurs les plus fidèles, les plus éclairés et les plus généreux.

« Enfin l'école manquerait à tous ses devoirs, si elle ne remerciait avec effusion le Gouvernement ici représenté par son chef, qui donne à l'école Saint-Luc non seulement l'insigne honneur de sa présence mais encore des encouragements financiers qui font excellent ménage avec les aspirations vers l'idéal. »

***

Après M. Cooreman la parole est donnée à M. l'abbé A. Thiéry, professeur à l'Université de Louvain, lequel donne lecture d'une dissertation très érudite sur « les beaux-arts et la philosophie d'Aristote et de saint Thomas », qui restera comme l'une des pages les plus brillantes des annales de l'école Saint-Luc.

Après M. Thiéry, S. G. Mgr Stillemans se lève et dans une allocution sortie du cœur, l'évêque remercie, d'abord, le chef du cabinet et le président de la Chambre du haut témoignage de dévouement qu'ils sont venus, par leur présence, donner à l'école Saint-Luc ; ensuite, MM. Cooreman et Thiéry, qui, le premier, par son intéressant rapport, le second, par sa savante dissertation, ont apporté un attrait littéraire à cette fête de l'art. Sa Grandeur rend aussi hommage en termes affectueusement émus aux humbles maîtres de l'école, dignes continuateurs du baron Jean Bethune, et Elle termine en laissant tomber sur eux cette parole de foi profonde que l'auditoire souligne de ses plus chaleureux applaudissements : « Continuez votre œuvre, et que Dieu bénisse vos efforts ! »

La séance s'est terminée par la proclamation du palmarès : Z.

1. MM. L. Cloquet et V. D'Hondt.

Expositions diverses à l'école de Gand. — A l'occasion du 30e anniversaire de sa fondation, et aussi de la réunion à Gand du Congrès historique et archéologique, l'école St-Luc a organisé avec le concours de ses anciens élèves, membres de la Gilde de St-Luc et de St-Joseph, une exposition comprenant, outre les ouvrages des concours de fin d'année, une série d'études ayant pour objet l'embellissement de la ville et la restauration de ses anciens monuments, une riche collection d'estampages de pierres tombales et de cuivres funéraires du moyen âge, colligée dans le pays, en Angleterre, en Allemagne et en France ; et enfin une série, très riche, de croquis d'art ancien, précieux pour l'initiation des continuateurs de l'art national flamand, recueillis par feu maître Jean Bethune dans ses laborieuses pérégrinations.

La collection d'estampages de vieilles dalles sépulcrales était tout simplement admirable. Elle formait, comme il a été dit ici même, une collection peut-être unique en Europe, par le nombre d'abord (elle comporte au delà de 200 numéros), par le choix des spécimens ensuite, et, enfin, par l'exactitude et la fidélité de la reproduction. Il y a là telles dalles de la cathédrale St-Sauveur, de Bruges, qui sont des chefs-d'œuvre marqués de foi et d'espérance, qui vous fascinent en quelque sorte.

On ne verra peut-être plus pareille réunion de ces documents d'art et d'archéologie qui ont le privilège d'offrir un multiple intérêt : intérêt esthétique, comme un des produits les plus originaux et les plus intéressants de l'art chrétien ; intérêt archéologique, à cause des données multiples qu'ils fournissent au point de vue de l'épigraphie, du costume, de l'héraldique ; intérêt artistique enfin, à titre de modèles, bien propres à révéler aux jeunes artistes le caractère de la peinture monumentale et l'interprétation du type humain dans la vitrerie. Malheureusement, le temps et la place nous font défaut pour nous étendre sur ce sujet inépuisable.

Il faut noter aussi de nombreuses photographies reproduisant les œuvres d'architecture et de mobilier, exécutées par d'anciens élèves de l'école, en Belgique et à l'étranger : couvents, églises, châteaux, maisons, pensionnats, restaurations d'églises, peintures, sculptures, ferronneries, dinanderies, orfévreries (1).

Signalons enfin et surtout l'exposition des travaux de concours faits à l'école St-Luc depuis une vingtaine d'années et qui se rapportent aux monuments de Gand. Étude de restauration du Château de Gérard-le-Diable, mise au concours en 1876 ; de la restauration des Halles aux Draps, en 1878 ; du Torreken et de la reconstitution de l'Uyttenhovensteen ; du dégagement de la cathédrale de St-Bavon et de l'édification d'un nouveau palais de l'évêché ; de la restauration du Beffroi et de la construction d'un vaste marché couvert ; de l'édification d'une académie flamande, etc.

L'exposition des croquis de voyage de maître Jean Bethune est une révélation de la prodigieuse activité et de l'étonnant labeur qui ont présidé à la formation de ce maître comme à toute sa productive carrière. Il ne pouvait manquer d'exercer une grande influence autour de lui, celui qui montrait un tel exemple à ses disciples ; il a bien vérifié, sur le terrain de l'art, cet ancien adage : *Exempla trahunt.*

Ceux qui l'ont approché, ont apprécié son fervent amour de l'idéal chrétien, son exquise sensibilité artistique, la clarté et la pénétration de son intelligence, la rectitude inflexible de ses principes et la vigueur de ses convictions ; mais tout cela ne suffit pas à expliquer l'énorme production de son talent.

Rappelons-nous quelle a été l'étendue de son œuvre : il a ressuscité un art éteint, celui de la vitrerie gothique, fabriqué lui-même les premiers vitraux gothiques dignes du moyen âge qu'on ait exécutés sur le continent, dessiné des centaines de vastes verrières ; il a semé à travers la Flandre des constructions élégantes, et inauguré cette architecture néo-gothique, dont les spécimens sont aujourd'hui éparpillés dans nos villes, ou marient de toutes parts leurs murs de briques

1. Citons en passant, au risque d'en passer, et des meilleurs peut-être, des spécimens des œuvres de M. A. Hoste, architecte de la ville de Thielt, de M. J. Goethals, architecte de la ville d'Alost, de M. J. Debosscher, à Heusden, de M. P. Vilain, architecte, professeur à l'université de Lille, de M. Ch. Nissens, architecte à Tamise, de M. A. De Pauw, architecte à Ostende, de M. A. De Vleeschoudere, architecte à Wetteren, de MM. L. Gildemyn et C. Campens, de Gand et Em. Henseval de Gerpinnes, de M. G. te Riele, architecte à Deventer, de M. Jean Rooms, architecte constructeur à Mont St-Amand ; et de M. H. Valcke, architecte à Ledeberg, sans parler des défunts, comme le si regretté P. Van Kerchove, et de maîtres gantois dont les œuvres nous entourent, comme M. E. Mortier, architecte provincial et répétiteur à l'École du génie civil de Gand. Citons encore de nombreuses photographies de travaux artistiques de sculpture et de mobilier religieux et civil de M. Rooms, de Gand, les ravissantes figurines des gens de métier déjà exposées ailleurs par M. De Beule ; les peintures décoratives de MM. Bressers, Th. Janssens, F. Coppejans, G. Bernard ; les admirables projets de vitraux de M. G. Ladon ; les belles études de broderie, de peinture et d'orfévrerie de M. H. de Tracy, ainsi que les travaux d'orfévrerie de M. S. De Maeschalck, et de ferronnerie de M. A. François, dont il a été parlé déjà.

Nous regrettons que M. Bressers n'ait pas exposé, à côté des estampages tumulaires, l'importante collection d'anciennes peintures murales qu'il a relevées avec tant de soin dans un grand nombre de monuments anciens de Belgique.

Une mention spéciale est due aussi à de jolis spécimens de bronze artistiques, qui sortent des ateliers de MM. Desclée, à Roubaix, actuellement placés sous la direction de M. E. Haverland, ainsi qu'aux très remarquables travaux de concours de cette année scolaire de M. F. Van Damme, M. J. Viérin, M. A. Geens, M. L. Pequet, L. J. Blanchaert, M. S. Van Den Abeele, M. R. De Crame.

roses à la verdure de nos campagnes. Il a élevé l'abbaye de Maredsous, bâti quantité d'églises, de couvents, de châteaux.

Il a décoré le dôme d'Aix-la-Chapelle, la cathédrale de Bruges, une multitude de sanctuaires. Il a doté une foule d'églises de somptueux tabernacles, de vases sacrés conçus dans un style exquis dont les modernes avaient perdu le secret; on ne peut compter les retables d'autels, les statues, les bas-reliefs auxquels il a donné le jour ; on lui doit la création d'ateliers d'orfévrerie, de sculpture, de peinture décorative aujourd'hui largement connus en Belgique et à l'étranger et qu'il alimentait abondamment d'ouvrage.

A Tournai, il dote de son illustration sévère et distinguée une grande imprimerie liturgique ; à Bruges, il suscite la rénovation de l'imagerie populaire. Il n'excelle pas seulement dans les grandes œuvres d'art, il s'abaisse volontiers aux métiers les plus modestes et aux plus spéciaux, fournissant des patrons de broderies ou de vêtements liturgiques, composant des miniatures, déployant avec son ami Van de Poele sa virtuosité dans la ferronnerie, cet art qui était devenu si grossier ; il se plaît à marier les couleurs si délicates de l'émaillerie, etc. S'il s'arrachait parfois à ses travaux journaliers, à cette table de travail où le trouvait l'aurore et où il prolongeait ses veilles, c'était pour courir les pays à la tête d'une armée de disciples auxquels il faisait savourer en archéologue savant les beautés de l'art chrétien.

Telle fut l'œuvre de ce puissant génie, et l'on a cru peut-être, que ces multiples et merveilleux talents lui étaient dévolus comme un cadeau gratuit du ciel, et qu'il les avait reçus en naissant comme le don d'une fée, qu'il n'a eu qu'à laisser courir son crayon magique comme une chanteuse lance ses vocalises.

Ceux qui se l'imaginent ignorent un côté de la vie de Bethune et une des vertus de ce vaillant lutteur, à savoir son grand amour du travail et ses infatigables labeurs, et ce trait édifiant de sa vie se révèle à l'observateur attentif qui visite l'exposition de ses cartons, actuellement visibles à l'école St-Luc.

Les douze cents dessins si remarquables représenteraient avantageusement le fruit d'une carrière complète d'artiste amateur ordinaire : or ce n'est qu'un choix fait parmi la vaste collection de ses études. Avant de mettre la main à sa grande œuvre de rénovation de l'art chrétien, œuvre qu'il commença à un âge relativement avancé, avant de donner des formes concrètes à ses rêves d'artiste, Bethune avait voulu se recueillir dans la contemplation des chefs-d'œuvre du moyen âge; il prit sur lui d'étudier à fond toutes les branches des arts si intimement confondues à cette époque. Il fit son tour de France, d'Allemagne, d'Italie et d'Angleterre à la façon des compagnons d'autrefois, sans toutefois négliger nos Flandres si riches en œuvres d'art, et partout il recueillit d'amples moissons de croquis qui sont tout bonnement de merveilleux dessins.

Car il excellait à saisir le caractère d'une figure, d'un ornement, avec une finesse de coup d'œil qui égalait l'habileté de sa main à rendre le modèle dans toute sa saveur, en traits sommaires d'une expression intense. Dans ces croquis faits en courant d'une église à l'autre, d'une bibliothèque à un coin de rue pittoresque, il n'y a pas une hésitation, pas un tâtonnement, pas un trait vulgaire, pas de détails confus. Et quand le sujet comporte de ces délicatesses exquises, de ces angéliques beautés qui abondent dans la flore et l'imagerie gothique, alors le fervent copiste s'élève à la hauteur de l'artiste ancien, et notre délicieux touriste emporte dans son album l'âme même de son modèle, la quintessence de sa beauté, la saveur de son style. Si c'est une statue, il s'en assimile en peu de traits toute la grâce, le caractère et l'expression. Si c'est un fragment d'architecture, il est analysé par des coupes détaillées, par des profils fidèles et d'admirables détails. Bethune possédait l'art de s'approprier, au passage, en quelques traits fouillés, les finesses des ouvrages les plus délicats, tels, par exemple, que les chefs-d'œuvre de l'orfévrerie ancienne, que d'autres désespéreraient de copier à main posée ; il en savait saisir tout le charme mystérieux, et, aidé d'une puissante mémoire, au jour venu, au cours de sa carrière, les chefs-d'œuvre du passé lui inspiraient des conceptions égales en beauté.

Que de jeunes artistes ont appris de lui cet art d'étudier,d'analyser avec ferveur les chefs-d'œuvre de tous les arts des siècles chrétiens ! Prodigue de ses trésors, il les ouvrait libéralement à ses amis, à ses disciples, et nombreux sont ceux qui ont débuté dans la carrière, en copiant religieusement les cartons si variés, que contenaient, en un vieux bahut gothique, ces boîtes rangées en bon ordre, par les soins pieux de son entourage familial. C'est avec une émotion vive, que nous, ses élèves, nous avons revu, après des années de deuil, étalés dans ce sanctuaire de l'école St-Luc, ces chers croquis familiers à notre mémoire, source féconde où nous avons tous abondamment puisé nos premières inspirations, et la féconde méthode d'analyse que le maître enseignait par l'exemple. Ils sont là, ces croquis de vitraux aux figures archaïques et pleines d'expression, elles sont là ces suaves figures de saintes qui sont comme des évocations célestes de la beauté dans la plus idéale pureté ; voyez ces pétillants croquis de riche architecture aux pinacles fleuronnés,

aux fenestrages rayonnants ou flamboyants, aux fines silhouettes, aux gracieux et pittoresques détails. Puis, ce sont des types de meubles esquissés en quelques traits, mais détaillés en des coupes si bien prises, que le menuisier pourrait les reconstruire ; des modèles de ferronnerie à faire rêver un Quintin Metsys, des joyaux d'orfévrerie surtout qu'il dessinait avec un talent sans égal. Signalons encore cette multitude de dessins savoureux qu'il a pris d'après les sculptures ornementales des cathédrales françaises et qui ont été d'un si précieux secours pour la formation de son jeune institut ; mais voyez, les beaux spécimens des études qu'il fit devant les mosaïques d'Italie, en vue de la restauration du dôme d'Aix-la-Chapelle; voici encore des croquis, d'après des miniatures anciennes, où il a puisé sans doute une partie des types impérissables propagés aujourd'hui dans le monde entier par les livres liturgiques de l'imprimerie St-Jean l'Évangéliste. Nous ne citons qu'au hasard, il nous faudrait des pages pour inventorier ici ce bagage artistique d'une valeur inappréciable, que les descendants du maître considèrent avec raison comme une partie précieuse de leur honorable héritage.

On a lu dans cette Revue même les lignes émues consacrées à maître Bethune par son éminent ami M. Jules Helbig et rappelant quelques souvenirs du voyage d'études qu'il fit en Italie en société de maître Jean. Ils passaient à deux des heures délectables à dessiner dans les églises, « le bedeau fermait volontiers sur nous la porte de l'église, nous laissant poursuivre dans le silence et la solitude les croquis commencés. Quel charme alors de travailler garantis contre toute interruption indiscrète! Comment ne pas vous donner un souvenir, heures inoubliables, où, dans le calme, la fraîcheur et le mystère du saint lieu, tout parfumé encore de l'encens du sacrifice matinal, travaillant côte à côte, nous mettions notre âme en communication si intime avec celles des maîtres mosaïstes, des peintres-verriers et des artistes de ces admirables fresques, qui vivent et vibrent encore sur les murs des sanctuaires! Les heures passaient ainsi délicieuses pour nous, qui cherchions à nous pénétrer de leur foi, de leur esprit, de leur génie, dans un silence que nous n'osions interrompre nous-mêmes ; et lorsque, vers la soirée, nous entendions, au fond du porche, la clef du sacristain grinçant dans la serrure, elle nous réveillait comme d'un rêve qui nous avait transportés aux siècles des œuvres que nous avions sous les yeux (1) ! »

Voilà dans quel état d'âme maître Bethune et son digne ami, travaillaient à ces études, dont les émouvants spécimens se trouvent un instant à la disposition du public. Ils disent, autant que les œuvres définitives de cet artiste, toute la valeur de son génie, et ils parlent bien haut aux jeunes générations, leur montrant la voie à suivre pour retourner à la vraie pratique de l'art chrétien.

L. Cloquet.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1894.

Nouvelles.

La ville d'Echternach, connue dans presque toute l'Europe pour sa procession dansante, a été mise en émoi par un immense incendie. Le monument historique le plus vénérable et le plus majestueux du pays, l'ancienne abbaye romane, rebâtie au XVIIe siècle, est devenu, le 17 août, la proie d'un immense incendie qui a dévoré plusieurs bâtiments et menacé pendant quelques heures l'ancienne basilique.

***

Une inadvertance due à l'excès de besogne a fait commettre au secrétaire de la *Revue* une omission, qu'il est encore temps de réparer ; il le fait spontanément pour ne pas priver nos lecteurs d'une intéressante observation, que nous adressait l'an dernier M. H. C. Mieux vaut tard que jamais.

A propos d'un entre-filet sur l'abbaye de Villers, inséré à la page 354, col. 1, de l'année dernière, notre estimé correspondant nous écrivait :

L'auteur semble considérer comme un réformateur de l'orde cistercien, saint Bernard, qui au contraire l'accepta tout formé et ne fit qu'en appliquer les principes avec la rigueur d'une âme très haute, mais pas artiste. On dirait aussi qu'il y a confusion dans l'esprit de celui qui a écrit ces lignes au sujet de la robe blanche. Oublie-t-il donc qu'elle a été le vêtement de l'ordre tout entier et que la robe brune appartenait seulement aux frères convers ? Il semble enfin perdre de vue que la dévotion à la Vierge était le principe même de Cîteaux dont toutes les églises, où qu'elles fussent, étaient sans exception aucune dédiées à la Vierge-Mère. L'emblème de Cîteaux était la Vierge couronnée, debout et enveloppant de son manteau royal les abbés et abbesses prosternés, crosses hautes, à ses pieds. C'est le sujet représenté sur le sceau du chapitre général, ainsi que du sceau de justice de l'abbaye-mère. Ce dernier représente la Vierge debout avec l'Enfant-Dieu sur le bras.

***

Puisque nous avons l'occasion de reparler de la célèbre abbaye aux ruines si émouvantes et si pittoresques, dont nous avons entretenu nos lecteurs dans notre précédente livraison, et que nous en sommes à réparer les oublis inévitables dans la vie agitée du journaliste, disons que nous aurions dû saisir cette occasion de rendre hommage à un homme éminent, dont la modestie laisse à des inférieurs les lauriers à cueillir, mais qui en réalité a été et reste l'âme de cette importante restauration de l'abbaye cistercienne chère aux touristes. Les travaux dont nous avons rendu

compte sont exécutés sous la direction du service des Bâtiments civils, et cette importante administration est dirigée par un fonctionnaire distingué, M. l'ingénieur en chef Charles Lagasse, qui, heureuse circonstance, n'est pas seulement l'habile technicien et savant sociologue que toute la Belgique connaît, mais encore un archéologue instruit, un fin amateur de l'art ancien, un des fondateurs du cercle archéologique de Nivelles, membre de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc. Il a contribué pour une large part par ses conseils et ses instances, à déterminer le Gouvernement à l'importante entreprise du rachat et de la restauration de l'abbaye de Villers et il a pris une part peu connue mais considérable à l'étude des travaux qui s'y exécutent avec une sage lenteur, un goût très sûr et une science impeccable. Le même fonctionnaire, Nivellois de naissance et de cœur, a suggéré naguère à la Société archéologique de Nivelles de solliciter une modification d'alignement, qui permettra de dégager le pignon méridional de la collégiale de Nivelles, l'un des plus beaux spécimens de l'art roman en Belgique. L. C.

LES travaux en cours d'exécution à Bourges, pour l'agrandissement de la Préfecture du Cher et la nouvelle installation des archives départementales, ont mis tout récemment à découvert, dans l'ancien palais du duc Jean de Berry, deux portes gothiques de la fin du XIVe siècle ou commencement du XVe siècle. La conservation de ces deux portes fort gracieuses est parfaite : l'une est d'un style plus simple et un peu plus archaïque que l'autre; leurs tympans sont ornés d'un superbe écusson mi-partie aux armes de France et d'Auvergne (un gonfanon). Ce sont, avec les deux immenses cheminées, à la décoration si riche, mais maintenant si délabrée, les seuls vestiges artistiques de la célèbre demeure du troisième fils du roi Jean le Bon, « très excellent et puissant prince monseigneur le duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poictou, d'Estampes, de Boulogne et d'Auvergne ». A l'exception de ces portes et de ces cheminées, il ne reste plus guère du palais que les énormes murailles, soutenues par d'épais contreforts, et qui offrent actuellement encore, vues du S. O., un aspect féodal saisissant. Avant la construction de la résidence ducale, il existait, au même emplacement, dès la monarchie carolingienne, une résidence royale (*palatium*), où séjournèrent de temps en temps les premiers Capétiens. Les travaux qui viennent d'être effectués établissent une fois de plus que dans les fondations de cet édifice sont entrés, comme d'ailleurs dans la primitive enceinte de Bourges, des matériaux de toute espèce; on peut même voir dans l'un des caveaux du palais, et encastré dans le mur, un petit monument gallo-romain de la fin de l'empire; c'est une sculpture provenant sans doute d'un tombeau, et représentant une tête humaine en assez mauvais état.

NOUS avons le regret d'apprendre la démolition de la porte Imbert des remparts d'Avignon, exécutée dans la nuit du 4 au 5 juillet dernier, malgré la protection de la loi et l'opposition de la Commission des monuments historiques. C'était la plus intéressante des tours de l'enceinte.

La municipalité d'Avignon avait décidé, il y a un an, de démolir toute la partie Sud des remparts de la ville, et malgré les protestations que ces deux délibérations avaient soulevées, elle n'avait fait qu'ajourner ses projets. Le maire d'Avignon, prit le 4 juillet dans la soirée un arrêté pour la destruction de la porte, et, sans attendre son approbation par l'autorité compétente, il le fit exécuter pendant la nuit. La Commission des monuments historiques, réunie d'urgence, demanda au ministre d'appliquer la loi et envoya à Avignon des inspecteurs pour établir leur rapport. Presque toute la presse a accepté comme exacte la prétention émise par le maire d'Avignon que les remparts sont la propriété de la ville. Or, il n'en est rien. Évidemment le maire ne s'en doutait pas, non plus que de l'existence de la loi du 30 mars 1887 relative à la responsabilité qu'il encourait. Plusieurs journaux d'Avignon ont en effet établi d'une façon irréfutable, tant avec des pièces d'archives qu'avec la correspondance échangée entre l'État et la ville de 1816 à 1853, que les anciens remparts tout entiers étaient la propriété de l'État. La ville d'Avignon n'en a reçu la jouissance qu'à la condition de les entretenir en bon état et de les réparer à ses frais.

LES archéologues parisiens ont présentement les yeux fixés sur deux édifices également dignes de leur intérêt, encore qu'à des degrés différents, et qui ont grand besoin d'être protégés. Le premier est la remarquable église romane de l'ancien prieuré de Saint-Martin des Champs, — aujourd'hui le Conservatoire des Arts-et-Métiers, — que d'affreuses maisons cachent à la vue du côté de la rue Réaumur. Il s'agit d'obtenir de la ville qu'au moment où elle achève le percement de cette voie, elle fasse disparaître ces constructions et en rende le terrain au Conservatoire, afin de dégager le monument en question.

Le second est le joli hôtel de Rohan, actuellement l'Imprimerie nationale. Le bruit s'est répandu, que l'Imprimerie nationale serait prochainement transférée à Grenelle, dans les anciens ateliers Cail, et déjà l'on escompte la vente des terrains de l'hôtel de la rue Vieille-du-Temple pour faciliter l'opération. Il y faut une loi, heureusement, et il faut espérer, que lorsqu'elle sera discutée, on prendra soin de faire respecter les bâtiments du cardinal de Rohan pour les rattacher aux archives nationales, qui ont toujours besoin de s'agrandir. Ce sera d'ailleurs reconstituer l'ancien état des lieux, car avant la Révolution, le palais Soubise et l'hôtel de Rohan faisaient partie du même « pourpris ». La Société de l'Histoire de Paris, celle des Amis des monuments parisiens, la presse érudite, ont déjà pris position pour suivre cette double campagne.

LE 29 mars dernier, M. Pourquery de Boisserin, député de Vaucluse et maire de la ville d'Avignon, a saisi la Chambre des Députés d'un projet de loi pour autoriser l'émission d'une loterie de 10 millions, dont le produit serait affecté à la restauration du palais des papes d'Avignon et à sa transformation en musée de la chrétienté et du moyen âge. L'examen de cette proposition a été renvoyé à la commission d'initiative, qui, immédiatement et à l'unanimité, a donné son adhésion complète. Le rapport, présenté par M. Odilon Barrot, sera incessamment déposé sur le bureau de la Chambre.

D'autre part, nous croyons savoir que M. Pourquery de Boisserin et d'autres personnes vont entreprendre dans la France entière une série de conférences sur le palais des Papes, afin d'activer le succès de l'œuvre projetée.

LE célèbre tableau d'autel que Raphaël peignit en 1504 et 1505 pour les religieuses du couvent de Saint-Antoine, à Pérouse, et que l'on connaissait sous le nom de « Raphaël Colonna », vient d'être vendu à un particulier de Londres par les représentants de feu le roi de Naples. La décoration comprend deux parties : un panneau carré et un médaillon. Le grand panneau représente la Vierge, assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'Enfant-JÉSUS ; sur les marches du trône, le petit saint Jean, debout et vêtu ; à ses côtés sont saint Paul et sainte Marguerite, saint Pierre et sainte Catherine. Le médaillon représente Dieu le Père bénissant et portant le globe du monde dans la main gauche ; des anges l'entourent. Du couvent de Saint-Antoine, le tableau d'autel passa successivement entre les mains d'Antoine Bigazzini en 1677, des princes Colonna et du roi de Naples, qui le laissa pendant quelque temps en gage entre les mains du duc de Ripalda.

Nécrologie campanaire. — A plusieurs reprises des archéologues ont signalé l'utilité qu'il y aurait, pour l'histoire locale et pour celle de l'art campanaire, à relever les inscriptions des cloches anciennes envoyées à la refonte. M. Berthelé signale avec raison ce point dans la *Revue poitevine et saintongeaise*. Il a engagé plusieurs fondeurs à se faire épigraphistes et à lui communiquer leurs recherches ; déjà des résultats intéressants ont été obtenus, que notre collaborateur recueille et publiera en temps et lieu.

Question et Réponse.

LA *Revue de l'Art chrétien* (1885, p. 138), a signalé une curieuse Vierge du XVIe siècle au portail de la grande Boucherie à Gand. Marie tient un encrier, et l'Enfant-JÉSUS avance une plume vers lui. Je ne crois pas que la solution de ce problème iconographique ait été donnée. La visite récente des Congressistes la remet à l'ordre du jour. Voici l'explication que nous proposons sous toutes réserves.

L'encrier et la plume pourraient être une allusion à ces paroles de l'Apocalypse : *Non intrabit in eam* (Jerusalem) *nisi qui scripti sunt in libro vitæ* AGNI (XXI, 27). Marie, toujours bonne et miséricordieuse, invite le divin Enfant, qui est l'Agneau de Dieu, à écrire le nom des élus, ce texte est bien à propos à la porte d'une boucherie. C'est une allusion au Sauveur dont il est dit encore dans l'Apocalypse : *Vidi* AGNUM *stantem tanquam occisum* (V, 6). Une statue analogue datant du XVe siècle est conservée à Notre-Dame de Maestricht. Quelle en est l'origine ? L'explication que nous proposons pour Gand saurait-elle lui convenir ? Nous n'avons pas les éléments pour nous prononcer.

L. MARSAUX.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.

La Crucifixion. — Gravure sur bois conservée au Musée de Prato en Toscane.

La Crucifixion. — Gravure sur bois conservée au Musée de Prato en Toscane.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

39me Année. — 4e Série.

Tome VII (XLVe de la collection).

6me livr. — Novembre 1896.

La Crucifixion de Prato.

I.

LA petite ville de Prato, située à peu de distance de Florence, est justement fière des œuvres d'art qu'elle conserve, et de la *Sacra Cintola*, la ceinture de la Vierge, rapportée de Palestine en 1141, par Michele da Prato.

Elle possède une cathédrale du Xe siècle, modifiée plusieurs fois et en dernier lieu en 1457, des œuvres d'Angiolo Gaddi, de Giovanni da Milano, de fra Filippo Lippi, de Filippino Lippi, de R. Ghirlandaio, des sculptures de Benedetto da Maiano, de Mino da Fiesole, de Donatello, d'Andrea della Robbia.

C'est une joie, même lorsqu'on habite Florence, de visiter cette localité, où la foi et l'esprit municipal ont su donner naissance à tant d'ouvrages hors ligne et les conserver pieusement.

Comme dans un grand nombre de petites villes italiennes, le municipe a organisé dans son palais du XIVe siècle, rendu méconnaissable par de successives transformations, un musée civique.

Ce serait une erreur de croire que la qualification de *civique* est équivalente de *laïque;* les collections civiques sont simplement des musées où la municipalité réunit les objets d'art de toutes natures, épars dans la localité et sans utilité ou en danger dans les endroits qui leur avaient été primitivement assignés.

La galerie de Prato, qui déjà possède des peintures dont bien des grands musées tireraient orgueil, vient de recueillir une gravure sur bois, haute de $0^m,575$ sur $0^m,413$ de large, représentant une *Crucifixion.*

Elle a été découverte par M. Guido Carocci, inspecteur des monuments nationaux de la Toscane, qui remplit ses intéressantes fonctions avec grand zèle et distinction; elle était collée contre le revers d'un ancien tabernacle, engagé dans la muraille d'une

pièce du rez-de-chaussée du palais municipal de Prato, louée à un cordonnier ; de là les mouillures et les taches dont elle a souffert.

Puisque *per fortuna* je puis reproduire la gravure, je n'ai pas besoin d'en donner la description ; il y a cependant des détails et des particularités plus visibles dans l'original.

Le sujet est entouré d'une bordure à dessins géométriques.

Dans le ciel, au-dessus du crucifix, apparaissent le soleil et la lune.

Vers les extrémités des branches de la croix voltigent des anges avec des encensoirs.

Au-dessus du bon larron, plane un ange qui recueille l'âme du défunt sous la forme d'un enfant ; de l'autre côté, un diable aux ailes déployées reçoit l'âme du mauvais larron, également figurée par un nouveau-né.

La banderole, au-dessus du centurion à cheval, porte en caractères gothiques allemands, les mots : *Vere filius Dei erat iste.*

Sur l'étendard qui flotte au-dessus de la banderole sont inscrites en caractères latins, les lettres traditionnelles : S. P. Q. R.

En face du groupe des saintes femmes, des soldats jouent aux dés.

La gravure tirée en noir, a été partiellement mise en couleur, et c'est là ce qui peut en faire l'originalité.

Les couleurs employées ne sont qu'au nombre de trois : la sépia claire, le rouge et le vert ; elles ont été posées en teintes plates. Dans certaines parties coloriées on remarque des dégradations du ton normal vers un ton plus clair ; ce sont des accidents résultant de l'humidité ou du contact de la chaux ; primitivement le ton était partout à la même hauteur.

Pour donner une idée juste de ces colorations, il faudrait un fac-simile ; à défaut d'un semblable document, qui ne serait pas bien difficile à établir, voici quelques renseignements qui seront suffisants pour faire comprendre le caractère de l'ouvrage.

Aucun personnage et aucun objet n'est entièrement recouvert de couleur.

La sépia seule et quelques gouttes de rouge ont été employées avec discernement.

Le reste du rouge et le vert ont été appliqués selon la fantaisie de l'opérateur, aussi bien à des tissus, qu'à des ailes, qu'à des matières ligneuses.

Tout ce qui n'est pas sépia, rouge ou vert est de la couleur du papier, très jauni par le temps ; à vue d'œil j'ai estimé que l'étendue des parties coloriées est d'environ un tiers de la surface totale.

Voici les colorations de quelques personnages :

Jésus-Christ : cheveux, draperies, bois de sa croix, sépia.

Croisillons du nimbe : rouge.

Gouttes de rouge aux blessures et sur la croix.

Les *anges :* les uns ont les ailes vertes et la robe sépia, les autres, les ailes rouges et la robe verte.

Les *larrons :* cheveux et draperies, sépia.

Les *bourreaux :* celui qui lie les jambes du bon larron a les manches rouges et le bonnet vert ; celui qui tient l'échelle a le vêtement rouge et le bonnet sépia ; celui qui lève sa massue a les mêmes couleurs.

Le *centurion à cheval* porte un bonnet vert et un manteau sépia.

Les bois des lances et les étendards sont indifféremment en vert, rouge, sépia ou incolores.

Ces colorations et les autres ont été visiblement appliquées au moyen d'un décou-

page à jour, comme pour les cartes à jouer. La main qui s'est servie de ce *traforo* n'était pas très exercée, car, dans plusieurs endroits on remarque que les couleurs ne remplissent pas exactement l'espace qu'elles devaient recouvrir ; on dirait que, par instants, l'appareil a un peu glissé du haut en bas.

II.

MAINTENANT après cette description, il s'agit de chercher quelle est l'époque et le pays d'origine de la *Crucifixion* de Prato.

Jusqu'à présent deux personnes seulement ont abordé ces questions.

M. P.-N. Ferri, d'abord et dès la découverte de la gravure. M. Ferri est inspecteur à la galerie des Offices de Florence et chargé spécialement de la conservation des dessins et des estampes; sa compétence est indiscutable.

Il n'hésite pas à voir dans la *Crucifixion* un ouvrage d'un artiste allemand contemporain d'Albert Dürer et de Raphaël.

M. P. Kristeller, érudit allemand dont la science est fort appréciée en Italie, place au contraire la *Crucifixion* vers le milieu du XVe siècle, et pense que l'auteur est italien.

La date admise par M. Kristeller est très importante ; si en effet la gravure est des environs de 1450, ce serait la plus ancienne gravure sur bois coloriée, connue à l'heure présente, et par conséquent un document extrêmement précieux pour l'histoire de la xylographie.

M. Kristeller appuie son hypothèse sur des analogies de style et de composition avec les œuvres de Filippo Lippi (1406 ?-1469), qui, comme on le sait, a laissé à Prato d'admirables peintures.

Selon mon humble avis cette opinion est inadmissible.

Tout dans Lippi et ses contemporains toscans respire le calme, la délicatesse, la pureté la plus suave, le sentiment chrétien le plus exquis. Jamais ces peintres n'ont osé accuser l'anatomie du Sauveur, comme elle est marquée dans la *Crucifixion*, c'eût été à leurs yeux comme un sacrilège.

Ils ont évité ces foules tumultueuses, ces gestes violents, ces contorsions qui caractérisent la *Crucifixion*. En un mot, de leurs œuvres se dégage un charme et une séduction qu'on chercherait en vain dans la gravure de Prato.

Cela ne veut pas dire que l'auteur de la *Crucifixion* ne soit pas un homme de mérite ; il a du tempérament et de la conviction, seulement il comprend la scène du divin sacrifice d'une autre façon que les doux quattrocentistes toscans.

Sa fougue ne s'arrête pas devant les incorrections ; les deux tortionnaires sont mal dessinés ; de la façon dont ils tiennent la lance et la massue ils ne pourraient frapper fort, mais leurs intentions sont énergiquement indiquées. Sainte Madeleine, qui étreint dans ses bras le bas de la croix, a un beau mouvement de tendresse ; en face d'elle, l'homme marque bien son indifférence en faisant semblant de regarder jouer les soldats.

Par sentiment, je ne puis juger autrement, je suis de l'avis de M. Ferri, et je crois la gravure du XVIe siècle et allemande.

Néanmoins je me permets d'appeler sur elle l'attention des savants collaborateurs de la *Revue*. Je ne doute pas que par des rapprochements, par l'étude particulière des costumes, des armures et des divers accessoires, étude dont les éléments me font dé-

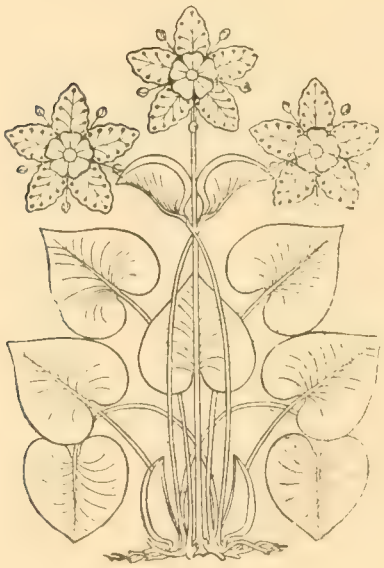
faut, et qui du reste ne sont pas de ma compétence, ils ne parviennent à fixer l'origine de cette gravure.

Sa présence à Prato ne prouve rien à cet égard, ai-je besoin de le dire ?

Les Florentins occupaient dans toute l'Europe des comptoirs de banque et de commerce ; ils emportaient partout avec eux le goût des arts ; les uns ont envoyé en Toscane des tableaux de sainteté des maîtres allemands, flamands et français ; d'autres ont pu remarquer cette *Crucifixion*, et voir en elle un type d'imagerie religieuse populaire, ce qu'elle est bien réellement, l'acquérir et en faire hommage à quelque humble sanctuaire du pays natal.

GERSPACH.

Florence, octobre 1896.



Gérard David, peintre et enlumineur,

par James Weale.

UN recueil mensuel de Londres, « *The Portfolio* », a publié, au mois de décembre de l'année dernière, une étude importante sur l'artiste dont le nom figure en tête de ces lignes. Ce travail est dû à la plume de M. James Weale, le savant conservateur de la Bibliothèque de South-Kensington. Assurément il était autorisé, plus que tout autre écrivain d'art, à donner, avec tous les détails réunis pendant plus de trente ans par de patientes et laborieuses recherches, une biographie qui restait à faire.

C'est en effet M. Weale qui, pour la première fois en 1861, a révélé l'existence de ce peintre, oublié complètement dans les derniers siècles, après avoir été tenu en haute et légitime estime par ses contemporains. C'est alors que le nom de Gérard David a pris place pour la première fois dans l'histoire de l'art. Cette révélation se fit à l'étonnement de quelques-uns, et à la colère de quelques autres. Il fallait en effet, non seulement renoncer aux douceurs de la routine et des attributions admises, mais encore démarquer des œuvres importantes que l'on avait toujours données comme sorties du pinceau de Memling ou d'autres maîtres célèbres, pour les restituer à un peintre inconnu, dont la notoriété était à refaire.

Cette sorte d'opposition n'était pas pour décourager un chercheur de la trempe de M. Weale. Au contraire, il s'attacha de plus en plus à rendre au peintre oublié la place qui lui revient dans cette phalange d'artistes merveilleux de la seconde moitié du quinzième siècle ; il compulsa de nombreux documents dont les archives des couvents et de la ville de Bruges lui fournirent les éléments précieux et y trouva, à côté de renseignements biographiques, la mention des retables peints par le maître et qui, après avoir figuré pendant des siècles sur les autels des sanctuaires, ont successivement disparu, dispersés au vent des révolutions politiques et religieuses et des évolutions du goût. Il se mit à la poursuite de ces retables démembrés, oubliés, méconnus sous des attributions erronées. Bientôt il fut assez heureux d'en retrouver en nombre suffisant pour reconstituer au maître une œuvre qui, aujourd'hui, le met au premier rang.

L'étude publiée par le « *Portfolio* » est d'autant plus concluante, qu'elle repose entièrement sur des faits ; elle classe et condense le résultat des recherches faites depuis 1861, et s'il y a lieu d'espérer que l'ère des investigations n'est pas close encore, le résultat acquis est assez considérable pour nous donner le désir de l'offrir à nos lecteurs.

En effet, nous l'avons dit, Gérard David occupe actuellement dans l'histoire de l'art un rang si élevé, qu'il n'est plus permis de l'ignorer ; nous puiserons donc volontiers dans le fascicule du périodique anglais, pour donner à cet artiste dans notre Revue la place qui lui revient parmi ceux que le sentiment chrétien a le mieux inspirés.

Tout au début de son travail, l'auteur fait

une remarque qui n'est pas sans importance. Il fait observer que c'est à une époque assez rapprochée de nous que l'on a classé parmi les peintres « flamands primitifs », des artistes auxquels cette dénomination ne convient en aucune façon, et que autrefois on nommait beaucoup plus correctement « peintres néerlandais ». C'est un fait actuellement établi que tous les grands peintres du XVe siècle qui ont travaillé en Flandre, venaient de la région des Pays-Bas située à la droite de l'Escaut. Beaucoup d'entre eux étaient Wallons : pour s'en convaincre, il suffit de citer les noms de Roger de la Pasture de Tournai, plus connu sous le nom flamand de Van der Weyden, de Simon Marmion de Valenciennes, Jean Gossaert de Maubeuge, Joachim Patenir de Dinant, Henri Bles de Bouvignes, Jean Prevôt de Mons et Jean Bellegambe de Douai. Les plus grands de tous vinrent du Brabant, de la Hollande, de Gueldre et des bords de la Meuse, tandis que, à cette époque, les Flandres proprement dites produisent à peine un peintre de marque.

Il est juste toutefois de reconnaître que beaucoup de ces artistes se sont établis en Flandre, et y ont créé des œuvres magnifiques. Mais les registres et documents conservés dans les villes où ils établirent leurs ateliers prouvent qu'en y venant, ils étaient déjà maîtres, et c'est à ce titre qu'ils entrent dans les corporations. Ils y venaient pour pratiquer leur art et non pas pour l'apprendre. Bruges et Gand offraient à cette époque des ressources exceptionnelles et de grandes facilités pour la vente des œuvres d'art et notamment des peintures. Non seulement c'étaient des centres vers lesquels se sentaient attirés les riches négociants de toutes les nations civilisées et où ils venaient s'établir, mais, aux grandes foires de l'année, le concours des étrangers était énorme, et la vente des tableaux et des enluminures produisait des sommes considérables. C'est ainsi que ces deux villes devinrent des foyers d'art, alimentés par des étrangers. Jean Van Eyck y vint des premiers, se mettant au service régulier des ducs de Bourgogne; il fut suivi par Pierre Cristus, son élève, puis par Hans Memling et Gérard David.

Ce dernier artiste, je viens de le rappeler, ne se trouvait dans aucun dictionnaire biographique d'artistes. Son existence cependant a laissé quelques traces dans les écrits des historiens du XVIe siècle. C'est ainsi que Guichardin dans sa *Description des Pays-Bas*, publiée en 1582, donnant une liste d'artistes contemporains, cite Simon Beninc, excellent enlumineur en vermillon, et aussi Gérard, comme parmi les meilleurs miniaturistes, et Lancelot merveilleux par son art à peindre le feu, comme il l'a montré dans sa peinture du sac et de l'incendie de Troie. C'est la plus ancienne mention de Gérard ; seulement Guichardin, en faisant naître ces trois artistes à Bruges, commet une inexactitude, aucun d'eux n'y ayant vu le jour. Vasari, dans son chapitre sur les artistes des Pays-Bas, dit: « Afin que vous sachiez quelque chose des miniaturistes de ces pays, on dit que les suivants étaient excellents artistes : Marinus de Siressa, Luc Hurembout de Gand, Simon Beninc de Bruges et Gérard. » Enfin, Van Mander, l'historien d'art flamand qui a vécu longtemps à Bruges, et dont *L'histoire et la Biographie des peintres Néerlandais et Allemands* a été publiée à Alkmaer en 1604, dit brièvement : « Il y avait aussi un autre Gérard de Bruges, sur lequel je n'ai aucun renseignement, si ce n'est toutefois que Pierre Pourbus l'avait en haute estime, le tenant pour un artiste excellent. » Sanderus, à son tour, reprend

ces trois citations, en ajoutant que Gérard avait un élève dont le nom était Adrien Isebrant.

Les recherches de M. Weale ont abouti à des résultats plus précis, et s'ils ne donnent par tous les renseignements biographiques que l'on aimerait à posséder sur un maître de cet ordre, nous voyons au moins sortir des obscurités du passé une figure aux contours arrêtés, et qui, illuminée par les travaux qu'on ne peut plus lui contester, prend un haut intérêt.

Gérard, fils de David, est né à Oudewater dans la province de la Hollande méridionale, au commencement de la seconde moitié du XVe siècle. Il vint se fixer à Bruges à la fin de l'année 1483, ou dans le commencement de l'année 1484. Le 14 janvier de cette année, il fut admis comme maître peintre, dans la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Éloi, et y paya le droit d'inscription ordinaire. A cette époque il était célibataire, ou tout au moins il n'avait pas d'enfants. Le registre de la Gilde constate ce fait, parce que les fils des membres de la corporation, nés après l'admission du père, ne versaient au trésor de la Gilde que la moitié de la somme due par des étrangers, lorsque à leur tour ils étaient inscrits comme maîtres.

On ne connaît pas le peintre chez lequel Gérard a été en apprentissage, mais il est probable qu'il s'était formé à Harlem. Albert d'Oudewater, son élève Gérard de Saint-Jean, de Leyde, et Dirk Bouts, de Harlem, ont tous appris leur art dans cette ville, où, au dire de Van Mander, les artistes ont surpassé tous leurs confrères dans l'art de peindre les paysages.

Les premières œuvres de Gérard David permettent de croire qu'il est sorti de la même école ; mais plus tard et à mesure que son talent se développe, l'influence de Memling, qui était à l'apogée de son génie et de sa réputation lorsque Gérard vint se fixer à Bruges, devient plus manifeste. La ville, de son côté, était dans toute la splendeur d'une prospérité dont elle ne devait plus jouir longtemps. Le 31 janvier 1488, éclatait la révolte des Brugeois contre Maximilien ; les bourgeois se saisirent de sa personne, et l'enfermèrent au Craenenburg d'abord, pour le transférer ensuite à la maison bâtie par Jean de Gros. Maximilien y demeura enfermé du 28 février au 16 de mai, et pour prévenir toute évasion, les fenêtres avaient été garnies de fortes grilles en fer. Il est assez étrange que la peinture de ce grillage soit le premier travail où le nom de Gérard David est cité ; par une attention délicate, les bourgeois désiraient dissimuler aux yeux de leur impérial captif les barreaux qui s'interposaient entre lui et la liberté, et comme il était d'usage alors, le maître ne se refusa pas à une besogne aussi infime ; il reçut de ce chef 2 livres, 10 escalins de gros [1]. Mais bientôt il devait être appelé à des travaux moins indignes de son pinceau.

Peu de jours après l'emprisonnement de Maximilien, les bourgmestres déposés, le juge Lanchals et d'autres membres de la magistrature, accusés de corruption et de malversation, furent mis à la torture, condamnés à mort et exécutés. Gérard qui habitait Bruges alors, a pu être témoin de quelques-unes des scènes dramatiques dont la ville était le théâtre ; il fut chargé par les nouveaux magistrats choisis par les trois membres des Flandres, au nom du roi de France, leur suzerain, de peindre pour la salle du tribunal de la maison communale, deux panneaux destinés à rappeler aux magistrats

1. *Betaelt Geeraert David, den [illegible] thebbene zekere menichte van trailgen ende veinstren int thuus van wylen meester Jan de Gros [illegible]*

les vertus nécessaires à leurs fonctions de juge. Mais, au lieu de s'inspirer de l'histoire de Lanchals, l'artiste préféra prendre son thème dans un fait analogue conté par Hérodote, mais que très probablement il a tiré de l'ouvrage de Valère Maxime, beaucoup plus connu alors.

L'histoire traitée dans les deux premières peintures connues de Gérard est celle-ci :

Sisamne, un des juges royaux d'Égypte, s'étant laissé corrompre, le roi Cambyse le fit étrangler et écorcher; ensuite il fit garnir de sa peau le siège sur lequel il était assis pour prononcer la sentence inique. Il nomma après cela le fils de Sisamne juge, pour remplacer son père, lui recommandant de se souvenir quel était le siège qu'il occupait en rendant la justice.

Les deux tableaux conservés aujourd'hui au Musée de l'Académie de Bruges, représentent : l'un, la corruption du juge et Cambyse prononçant la sentence, l'autre le supplice de Sisamne, et son fils rendant la justice. Ce sont des compositions importantes où les figures apparaissent naturellement dans le costume et le caractère des hommes que l'artiste voyait vivre et s'agiter autour de lui ; tous les détails sont scrupuleusement étudiés d'après nature. Mais, à vrai dire, la donnée n'était pas de celles où le génie de Gérard put se mouvoir à l'aise. Aussi malgré tout le talent dont il fait preuve, ces deux panneaux ne donnent pas la mesure du maître. Le supplice effroyable du juge prévaricateur, rendu avec toute la conscience d'un naturalisme naïf, ne saurait offrir un spectacle agréable à l'œil. Il règne d'ailleurs une certaine confusion dans l'ensemble des deux compositions. L'harmonie y est un peu sombre et diffuse, et les couleurs qui paraissent avoir, du moins par parties, poussé au noir, n'ont ni la tonalité, ni le charme harmonieux que l'on trouve dans d'autres peintures de Gérard David.

Il semble hors de doute que ces peintures, aussi importantes par leur dimension que par la place qu'elles devaient occuper, mirent Gérard David en évidence et lui firent assigner le rang le plus honorable parmi les peintres qui vivaient alors à Bruges. Au nombre des experts chargés, en 1498, de les évaluer, se trouvait Jean des Trompes, alors bailli d'Ostende et trésorier de la ville de Bruges, homme notable de cette cité ; frappé du talent dont l'artiste avait fait preuve, il lui commanda à son tour un triptyque, où cette fois le génie de Gérard se trouverait en présence d'un sujet qui lui permettait de faire voir ce dont il était capable. La scène à traiter répondait à son esprit calme, observateur de la nature, enclin tout à la fois à l'étude de ses phénomènes extérieurs, et pénétré de la méditation des récits évangéliques. Le panneau central devait représenter le baptême du Christ dans le Jourdain, tandis que les volets figuraient, d'un côté, Jean des Trompes, sous la protection de saint Jean l'Évangéliste, ayant à côté de lui son fils Philippe, et de l'autre, la femme du donateur, Élisabeth Van der Meersch, agenouillée avec ses quatre filles ; derrière ce groupe se trouve sainte Élisabeth de Hongrie. Ce thème dans sa simplicité fournit à Gérard David la matière d'un chef-d'œuvre, mais qu'il a dû reprendre à quelques années de distance. Élisabeth Van der Meersch mourut le 11 mars 1502, et Jean des Trompes s'étant remarié à une époque qui n'a pu être fixée, avec Marie Madeleine Cordier, morte en juillet 1509, il fit peindre cette seconde femme au revers de l'un des volets ; elle est agenouillée avec sa fille, sous le patronage de sainte Marie Madeleine ; le groupe est en prière devant la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, repré-

sentés sur l'autre volet. Ces deux dernières peintures datent probablement de l'année 1507, ou des premiers mois de l'année 1508.

Tout, dans cette œuvre, dénote la main d'un maître ; les volets représentant des portraits et quelques figures de Saints n'offrent pas un charme moindre que le panneau principal, où un paysage verdoyant, tout baigné de lumière,et dont les arbres,les rochers, les eaux limpides et transparentes, et jusque la flore du premier plan, sert de cadre à la scène du baptême, et, dans les plans éloignés, à la prédication de St Jean. Pour donner une idée de la valeur de ce triptyque conservé au Musée de l'Académie de Bruges, il suffit de rappeler qu'il passa toujours pour être de la main de Memling jusqu'au moment où M. Weale prouva par des documents indiscutables, quel en était le véritable auteur ([1]).

M. Weale fait, à propos du baptême du Christ,une remarque qu'il importe de noter. En présence de l'importance que prend le paysage dans la composition et de la manière magistrale avec laquelle sont traités le feuillé des arbres, la végétation des différents plans et tous les détails de cette vision de la nature, il pense que l'œuvre pourrait être née de la collaboration de deux maîtres, dont l'un aurait peint les figures et l'autre le paysage. Il a remarqué, en outre, l'analogie qui existe entre ce dernier, et le paysage d'un repos de la sainte Famille en Égypte de Patenir, que possède le Musée d'Anvers. Plus tard, M. Weale eut l'occasion de constater que Gérard David vint à Anvers en 1515, et, chose digne de remarque, le nom inscrit après le sien sur le registre constatant son affiliation à la gilde des peintres, est précisément celui de Patenir. Ce dernier peintre se fixa à Anvers et y mourut vers 1524. Quant à David, il retourna à Bruges ; mais à partir de 1515, plus aucune de ses peintures n'offre ces fonds de paysage si remarquables dans ses créations antérieures. Ce sont, ou des fonds d'architecture, ou des derniers plans sans importance. Il est également établi que les figures qui étoffent les paysages de Patenir à partir de son séjour à Anvers, sont tantôt de Quentin Metsys, tantôt d'autres peintres.

Nous savons d'ailleurs que chez les peintres néerlandais de cette époque, il était d'usage constant d'employer pour la peinture des accessoires, ce que l'on nommerait aujourd'hui des «spécialistes». A ces derniers incombait de traiter les étoffes, les pierreries, les animaux, le paysage enfin. Le maître auquel on avait fait la commande, prenait nécessairement la responsabilité de l'ensemble ; mais il n'était tenu qu'au dessin de la composition, et devait peindre de sa main les têtes, le nu des figures, c'est-à-dire les parties essentielles de l'œuvre, celles qui exigeaient le plus d'habileté et de science.

Pour en revenir au triptyque du baptême, où, dans le panneau central, le paysage prend au moins la moitié de la surface, l'intervention de Patenir semble donc très admissible, et il se peut que ce maître qui a aussi peint quelquefois la figure, ait été l'élève de Gérard David.

Ce triptyque fut donné par les héritiers de Jean des Trompes et ceux de ses deux premières femmes à la Corporation des hommes de loi, qui le placèrent sur l'autel de la chapelle St-Laurent, dans l'église inférieure de St-Basile (du Saint-Sang) à Bruges. En 1579, il échappa à la rage destructive des calvinistes, par un acte de vandalisme apparent. Après l'avoir complètement barbouillé de détrempe noire, on avait inscrit

1. Encore cette rectification ne fut-elle admise que tardivement, et la vente du catalogue du Musée de l'Académie publié par M. Weale avec des notes historiques sur les principaux tableaux de cette collection, fut longtemps interdite à la porte du Musée.

sur ce fond les dix commandements de Dieu. En 1794, il fut enlevé par les Français, puis ramené de Paris en 1815, et placé au Musée de l'Académie où il se trouve actuellement.

On comprend qu'après avoir exécuté à Bruges des œuvres de cette importance, la réputation de Gérard David était faite ; en peu d'années il fut appelé aux honneurs de sa corporation et nommé membre du conseil en 1488, puis encore en 1495-96, et 1498-99. En 1496, ou dans le cours de l'année suivante, il avait épousé Cornélie, fille de Jacques Cnoop le jeune, orfèvre de Middelbourg établi à Bruges, à cette époque doyen de sa corporation. En 1501-1502, Gérard, à son tour, avait l'honneur d'être élu doyen de la sienne.

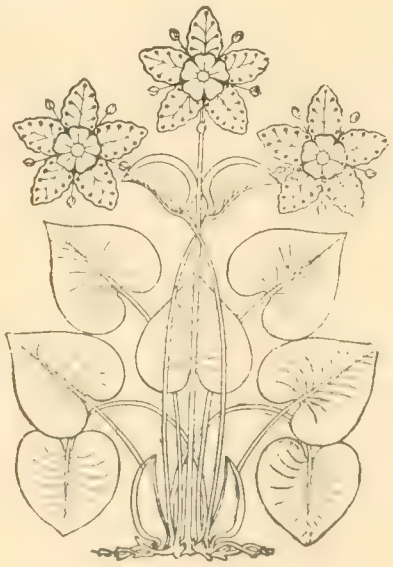
Gérard David, au témoignage de son biographe, paraît avoir été un homme pieux et charitable. En 1508, on le trouve inscrit au nombre des membres de la confrérie de Notre-Dame de l'Arbre Sec, dans l'église des Frères gris. En 1509, il peint gratuitement le retable d'autel de la chapelle des Carmélites de Sion à Bruges. C'est le chef-d'œuvre du maître qui se trouve actuellement au Musée de Rouen. Plus tard, il prête sans intérêts à ces mêmes religieuses alors dans le besoin, la somme de 10 livres de gros à la seule condition de la restituer lorsque l'artiste en ferait la demande. Cette restitution eut lieu en 1523, alors que Gérard était gravement malade. Il mourut le 13 août de l'année suivante, et fut inhumé sous la tour de l'église Notre-Dame.

Sa pierre sépulcrale a disparu, au commencement de ce siècle, lorsqu'on a renouvelé le pavement de l'église ; elle portait ses armoiries ainsi que celles de sa femme. La fille unique de Gérard David, du nom de Barbe, était mariée avant la mort de son père.

Sa veuve se remaria en 1529 et quitta Bruges.

Jules Helbig.

(A suivre.)



La Cathédrale de Lisieux.

Si la cathédrale de Lisieux est remarquable comme construction, si elle est intéressante parce qu'elle est un des premiers édifices de l'époque gothique, on peut dire aussi qu'elle a le grand mérite d'avoir, après d'importantes réparations, conservé son caractère ancien. On a remis des pierres là seulement où il était nécessaire d'en remettre, on a fait des grattages, mais partiels et peu profonds, on a refait certains joints, mais sur le modèle des anciens. En un mot, lorsque l'on pénètre dans cette cathédrale, on retrouve la pierre et le travail des XIIe et XIIIe siècles. Elle n'a pas été profondément et grossièrement grattée de haut en bas comme celle de Soissons qui a perdu le charme que donnent à nos vieux monuments les siècles écoulés. M. Millet, qui a fait le principal de cette restauration, et après lui MM. Naples et Sainte-Anne Louzier, se sont montrés artistes et hommes de goût.

Saint-Pierre de Lisieux se compose d'une nef à huit travées, précédée d'un porche intérieur, et accompagnée de deux collatéraux avec chapelles ; d'un transept au milieu duquel s'élève une tour quadrangulaire ou lanterne percée de fenêtres, et d'un chœur dont la partie droite a quatre travées et la partie circulaire ou abside en a sept. Ce chœur a un pourtour avec trois chapelles absidales. Le transept dans sa partie orientale est flanqué d'un collatéral. La longueur totale de l'édifice, y compris la chapelle de la Vierge, est de 110 mètres. Les voûtes principales ont 28 mètres d'élévation. La nef, le transept et les deux premières travées du chœur sont du milieu du XIIe siècle, les deux dernières travées de ce chœur, c'est-à-dire de la partie droite, et celles de l'abside sont du commencement du XIIIe, époque à laquelle on a refait la plus grande partie du chœur primitif. La chapelle de la Vierge est du XVe siècle, les deux autres chapelles absidales sont du XIIIe, comme l'abside, et enfin celles des collatéraux de la nef appartiennent au XIVe. Certaines ressemblances qui existent entre Saint-Pierre de Lisieux, et les cathédrales de Sens et de Cantorbéry, construites vers la même époque par Guillaume de Sens, permettent de penser que cet architecte a pu donner le plan de la cathédrale normande. C'est sous l'épiscopat d'Arnoult, qui fut évêque de Lisieux de 1141 à 1182, que l'on jeta les fondements de l'édifice, et M. Anthyme Saint-Paul daterait volontiers de 1160 à 1165 le commencement des travaux, vu le style déjà avancé de ses arcs et de ses moulures.

Les piliers de la nef sont monocylindriques. Sur le tailloir carré de leurs chapiteaux portent trois colonnettes qui, s'élançant vers la voûte, reçoivent sur leurs petits chapiteaux les retombées de ses arcs-ogives et de ses arcs-doubleaux. Il est à remarquer que ces colonnettes sont annelées et que la voûte n'a pas de double doubleau, ce qui confirme l'opinion du savant maître que nous venons de citer. Les grands arcs sont d'un beau dessin, mais suivant une disposition particulière aux édifices normands, l'archivolte de ces arcs est encadrée par un large plat que dessine une moulure qui vient mourir sur les colonnettes partant des chapiteaux. Cet encadrement enlève à l'arc brisé beaucoup de sa hardiesse et de sa

grâce. Il y a là quelque chose de lourd qu'il est permis de regretter. Ce n'est plus la suprême élégance de l'arc-brisé de l'Ile-de-France. Un triforium assez élevé, formé de petites arcades géminées, règne au-dessus des grands arcs. Il éclairait primitivement une tribune qui n'a jamais été voûtée. Aujourd'hui ce triforium est fermé par un mur qui ne laisse plus voir la tribune. L'étage des hautes fenêtres est très simple. Il y a, bien entendu, deux fenêtres par travée, mais chaque fenêtre ne présente qu'une seule verrière. La voûte est élancée et termine dans sa hauteur cette grande et belle nef d'un aspect sévère et imposant.

Le transept s'harmonise avec la nef, et le collatéral qui existe dans sa partie orientale lui donne de l'ampleur, de même que la lanterne qui sépare ses deux bras semble encore ajouter à sa hauteur. Les huit fenêtres de sa lanterne, et les vingt-six fenêtres de diverses formes percées dans les murs de face et de côté lui versent beaucoup de jour.

Le chœur n'a pas, selon nous, la majesté de la nef. Les piliers de la partie droite sont monocylindriques comme ceux de la nef, et supportent également des arcs-brisés en tiers-point. Mais les piliers de l'abside sont oblongs, affectant la forme de piliers doubles dans leur épaisseur, et supportant des arcs-brisés aigus. Cette disposition ne nous paraît pas heureuse. Sur leurs chapiteaux portent aussi les colonnettes qui reçoivent les retombées des arcs de la voûte. Au-dessus des grands arcs du chœur existe, comme dans la nef, un triforium. La partie de ce triforium, qui se voit dans l'abside, a de petits arcs aigus qui s'harmonisent avec les grands arcs qu'ils surmontent. Quinze fenêtres éclairent ce chœur dont on peut critiquer quelques détails, mais dont l'ensemble est beau cependant. La chapelle de la Vierge, qui termine le chevet de l'édifice, est longue et large, sans toutefois être écrasée. Elle fut construite par Pierre Cauchon qui, passé de l'évêché de Beauvais à celui de Lisieux, voulut expier par cette œuvre la sentence inique rendue contre Jeanne d'Arc. Neuf fenêtres éclairent cette chapelle. Les deux autres chapelles absidales sont éclairées chacune par trois fenêtres. Enfin, huit autres fenêtres, percées dans les murs de clôture, jettent une vive lumière dans ce déambulatoire.

***

La flore ornementale de Saint-Pierre de Lisieux est celle des XIIe et XIIIe siècles pour la nef, le transept, le chœur et les deux chapelles absidales bâties en même temps que ce chœur ; celle des XIIIe et XIVe siècles pour les chapelles des collatéraux de la nef ; celle du XVe pour la chapelle de la Vierge.

Dans le porche qui précède la nef nous voyons le nénuphar et la fougère de la première période gothique. Dans la nef, le premier pilier, à droite, nous donne du nénuphar, le deuxième, qui est remarquable, de la vigne et de la fougère, le troisième du nénuphar, le quatrième, qui est aussi un chef-d'œuvre, une large composition de vigne, le cinquième, le sixième et le septième du nénuphar. Les sept piliers de gauche ont tous du nénuphar sur leurs chapiteaux. Cette plante y est simplement mais magistralement traitée. La feuille se détache de la corbeille large et vigoureuse.

Les chapiteaux des quatre premiers piliers du chœur à droite, et ceux des quatre premiers piliers à gauche, donnent également du nénuphar, de la fougère et de la vigne. Ils ont la largeur de composition des chapiteaux de la nef. Les chapiteaux des six piliers de l'abside présentent sur leurs

corbeilles de l'arum, de la fougère et de la vigne. Ils nous semblent inférieurs, comme composition, à ceux de la nef et de la partie droite du chœur. Cette sculpture est grêle ; elle manque de simplicité et de grandeur.

Les chapiteaux des quatre piliers du collatéral du transept sont traités comme ceux de la nef. On y voit le nénuphar et la fougère. Quant à ceux des hautes colonnettes des quatre piles de ce transept, ils sont de toute beauté. Sur les piles de la nef on n'aperçoit que du nénuphar, mais extrêmement gracieux, et sur les piles du chœur on voit, à droite, du nénuphar et de la fougère ; à gauche, de la vigne et de l'arum admirablement travaillés. C'est bien là le coup de ciseau des maîtres du XIIe siècle dans toute sa pureté.

Sur les petits chapiteaux des chapelles latérales de la nef, nous avons trouvé de la chélidoine, de la renoncule, du liseron, du rosier sauvage, du lierre, du chêne et de la vigne. Ces chapiteaux, bien que datant probablement du XIVe siècle, présentent encore le travail du XIIIe. Ces feuillages ne sont pas plissés, ondulés, nervés en creux, comme ceux du milieu du XIVe siècle. C'est touffu, simple et charmant.

Enfin, dans la chapelle de la Vierge, s'étale la flore du XVe siècle ; le houblon , la citrouille, le chou frisé et d'autres plantes que nous n'avons pu déterminer. Avec ces plantes on retrouve la renoncule, le chêne et la vigne, mais largement découpés, déchiquetés, selon la manière des artistes de cette période.

Jetons maintenant un regard sur l'extérieur de la cathédrale.

Le grand portail, auquel on parvient par un large perron, date dans son ensemble de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe. Il a trois portes correspondant à la nef et aux bas-côtés. La porte centrale devait être richement ornée, mais aujourd'hui toute ornementation a disparu. Les portes latérales présentent dans leurs ébrasements des arcatures formées de petits arcs reposant sur des colonnettes. Devant ces arcatures montent des colonnettes détachées formant claires-voies. Cette disposition est d'une très grande élégance. Dans chacune des voussures court un rinceau de vigne découpé à jour et du plus charmant effet. Ces rinceaux ont été presque entièrement refaits de nos jours, mais avec soin. Mieux eût valu, cependant, conserver telle qu'elle était l'ornementation ancienne dont on a laissé quelques vestiges, dans le but probable de permettre la comparaison entre cette sculpture primitive et la nouvelle. Au-dessus de la porte principale est percée une immense fenêtre, dont le grand arc retombe sur des colonnettes séparées dans toute leur longueur par des rinceaux de vigne. Les meneaux qui séparent les trois verrières sont larges, plats, sans colonnettes, mais complètement couverts de vigne. Le tout est d'une grande richesse sculpturale. Puis viennent une galerie fort simple et le fronton sur lequel se tient un ange qui sonne de la trompette pour annoncer le Jugement dernier.

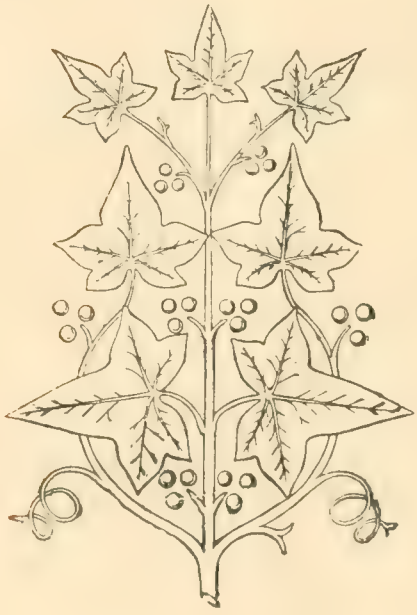
Au-dessus de chacune des portes latérales, sur la base des tours, et par conséquent de chaque côté de la grande fenêtre, sont appliquées de hautes arcatures très simples, mais d'une imposante majesté. La tour de gauche n'est pas terminée. Elle porte sur une sorte de socle imbriqué, et présente deux étroites fenêtres à jour, d'une hauteur surprenante, faisant suite aux arcatures de sa base. Toute cette partie du portail est vraiment admirable. Malheureusement la flèche de la tour gauche n'a pas été faite ; elle est remplacée par un petit toit en charpente, à quatre pans, recouvert de tuiles. La tour

droite est du XVIe siècle et porte aussi sur un socle imbriqué. Chacune de ses faces correspondant à ses angles est garnie d'un lourd clocheton. De loin cette tour ne manque pas de grandeur, mais de près on reconnaît qu'elle est d'un travail imparfait.

Le transept nord n'a pas de portail. Le transept sud en a un. Ce portail est de la fin du XIIe siècle, sauf quelques retouches du XVe. Son ordonnance est simple et sévère. Il mérite l'attention des archéologues. Quant à la lanterne qui s'élève sur le milieu du transept, elle a perdu depuis fort longtemps sa flèche en charpente revêtue de plomb. Elle est, comme la tour septentrionale du portail, recouverte par un toit à quatre pans. Ces lanternes sont particulières à la Normandie d'où elles ont passé en Angleterre.

Telle est, dans ses lignes principales, l'ancienne cathédrale de Lisieux. Simple, sévère, imposante, ayant conservé son aspect archaïque, elle doit être étudiée de tous ceux qui s'occupent de l'architecture gothique et qui, par cela même, sont tenus d'en connaître les premiers monuments.

Émile Lambin.



Les tombeaux des papes en Allemagne et en France.

Deuxième article (fin). — (Voyez page 347, 5me livraison 1896.)

IV.

PLUS que l'Allemagne, la France s'est montrée hospitalière aux papes. On sait quelles fondations grandioses perpétuent aujourd'hui encore leur souvenir, non seulement sur les bords du Rhône, mais encore en Auvergne, dans le Gévaudan, la Gascogne et même à Paris.

La plupart des statues tombales des papes d'Avignon ayant été détruites ou

Le pape Innocent VI, d'après la gravure publiée par le card. Garampi.

mutilées au siècle dernier, il importe de rechercher avec soin les documents de nature à permettre la restitution de si précieuses effigies. Dans mes précédents travaux (1), j'ai publié un certain nombre de ces monuments conservés, soit dans le Comtat, soit à la Chaise-Dieu, soit à Uzeste. Aujourd'hui je viens compléter le noyau primitif.

Pour le premier en date des papes d'Avignon, Clément V, nous manquons de toute donnée iconographique. La statue placée sur son tombeau, dans l'église d'Uzeste (Gironde) est en effet depuis longtemps mutilée et les traits du visage sont devenus méconnaissables (1). Quant à la statue du même pape, exposée sur une des portes de la cathédrale de Bordeaux, je n'hésite pas à la déclarer de tout point moderne (elle date probablement de la Restauration). L'expression bénigne de la physionomie, la forme de la tiare, en contradiction avec tous les documents du XIVe siècle, ne laissent aucune place au doute (2). J'ajouterai que le tronc lui-même et les draperies manquent de tout style.

M. le Dr Berchon, il est vrai, est revenu à la charge pour soutenir l'authenticité de la statue (3). « Celle-ci, dit-il, qui offre une grande valeur archéologique et iconographique, date de 1380, d'après M. Drouyn, ce qui la rapproche du pontificat de Clément V. Elle représente bien un personnage de haute taille et M. le marquis de Castelnau d'Essenault a défendu son authenticité avec de sérieux arguments topiques, après

1. *La Gazette des Beaux-Arts*, octobre-novembre 1887. — *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1888.

1. Depuis la publication du mémoire que j'ai consacré à ce tombeau, en collaboration avec M. de Laurière (*Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1888), MM. Brun, Berchon et Brutails ont fait paraître un travail des plus complets : *Uzeste et Clément V.* (Bordeaux, 1894.)

2. Mgr Donnet, dans sa *Monographie de Saint-André*, avait déclaré que les six évêques placés, trois à droite et trois à gauche du pape, étaient aussi bien conservés que Clément V. Mais M. Marionneau déjà a avoué que la tête du Pape ne lui paraît pas originale. (*Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux;* Paris-Bordeaux, 1861-1865, p. 27.) Le catalogue de Moulages du Musée du Trocadéro, par MM. Courajod et Marcou, enregistre également la tête comme une œuvre moderne.

3. *Uzeste et Clément V*, p. 100.

une enquête prolongée, en disant : Non content d'avoir fait connaître de près et par plusieurs personnes expérimentées l'inexactitude de ceux qui voudraient y voir un Urbain II, nous nous sommes assuré, nous-même, à l'aide d'une échelle qui nous a permis de faire un examen minutieux, en présence de MM. Drouyn et l'abbé Pailhès, que la tête du pape appartient au même

Buste de Clément VII. (Musée d'Avignon.)

bloc que la statue et que par son caractère de vérité absolument différent de celui tout conventionnel des têtes des autres statues qui l'entourent, par sa physionomie expressive, son type méridional et aquitain, elle offre toutes les garanties d'une reproduction d'après des données certaines, toutes les probabilités de ressemblance d'un buste ou, si l'on aime mieux, d'un portrait. »

La réponse est facile : du moment où la tête ne fait qu'un avec le tronc de la statue, c'est que celle-ci est tout entière l'œuvre d'un artiste moderne. Telle a été mon impression lorsque j'ai examiné pour la première fois l'original (je ne le connaissais que par des photographies), et je ne doute pas qu'à l'avenir les juges non prévenus partagent ma manière de voir. La différence de style entre cette statue et celles qui lui font cortège, différence si frappante, mise en lumière par M. de Castelnau d'Essenault, ne peut que confirmer ma thèse.

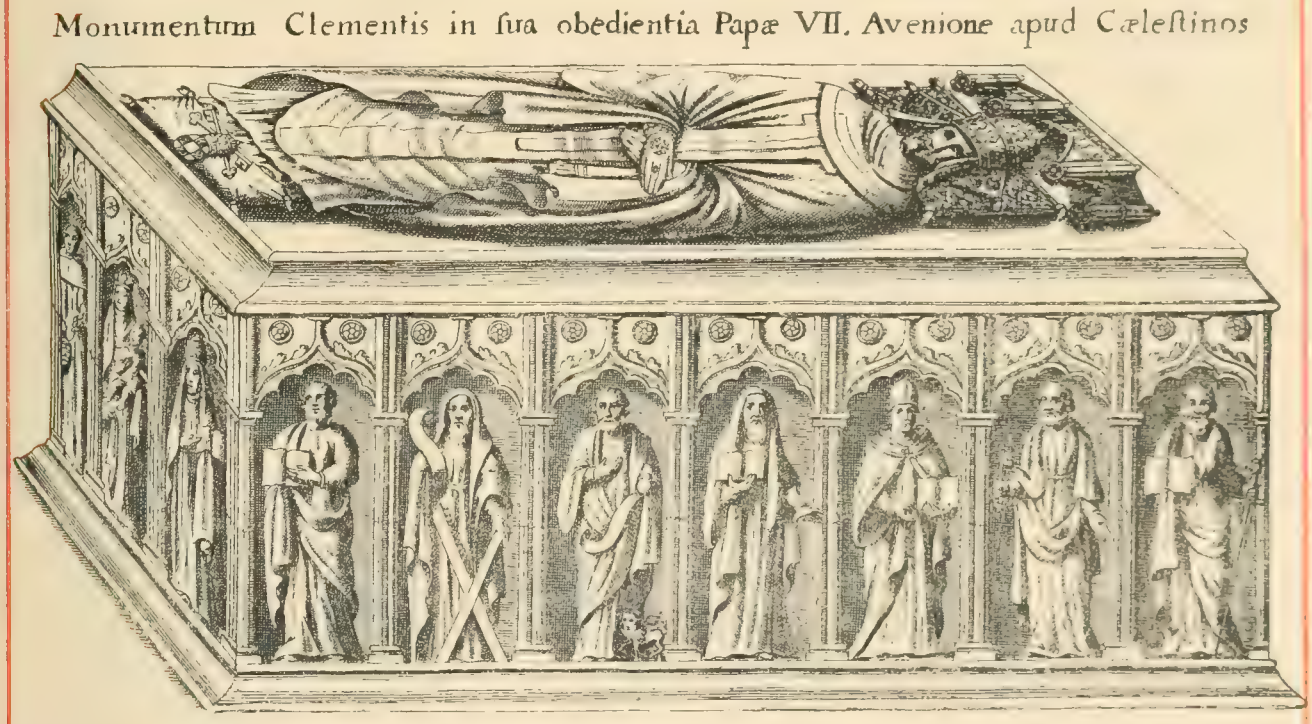
Clément VII, d'après la gravure publiée par le card. Garampi.

S'il nous faut renoncer désormais, selon toute vraisemblance, à connaître les traits de Clément V, du moins, pour ses successeurs d'Avignon, nous sommes en possession de documents de plus en plus précis. Des gravures insérées, il y a près d'un siècle et demi, dans une monographie où l'on ne s'aviserait guère de les chercher, l'*Illustrazione di un antico sigillo della Garfagnana*, du cardinal Garampi (Rome, 1759), nous apportent un complément d'informations important. Ces gravures, exécutées d'après des dessins fournis par Mgr de Manzi, alors évêque d'Avignon, offrent la reproduction de deux bustes qui ont depuis longtemps disparu, ceux de Jean XXII et de Benoît XII,

et celle du buste de l'antipape Clément VII (aujourd'hui au Musée d'Avignon), ouvrage cruellement mutilé pendant la Révolution.

Commençons par le buste de Jean XXII : la gravure de Garampi confirme le témoignage d'un dessin que j'ai trouvé au Cabinet des Estampes et publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Elle prouve que le buste conservé au Musée d'Avignon est bien celui de Clément VII, non celui de Jean XXII, comme l'a cru Viollet-le-Duc [1].

Eu égard au buste de Benoît XII, le renseignement donné par Garampi est plus précieux encore : nous ne connaissions les traits de ce pape qu'à travers la statue des grottes du Vatican, exécutée à distance, et



Le tombeau de Clément VII. (Autrefois au couvent des Célestins à Avignon.) D'après la gravure publiée par les Bollandistes.

par conséquent, sans grande valeur iconographique. Désormais, sans nous faire illusion sur l'exactitude de la gravure de Garampi (à cette époque les dessinateurs altéraient, sans le vouloir, le style des monuments du moyen âge), nous pouvons du moins établir que ce pape avait la figure beaucoup plus pleine que Jean XXII, et qu'on l'avait représenté sur son tombeau les yeux fermés, et coiffé d'une tiare à trois couronnes.

Pour ce qui regarde le buste d'Innocent VI, la gravure de Garampi est dénuée d'intérêt, puisque la statue existe encore (on sait qu'elle se trouve à l'hospice de Villeneuve-les-Avignon). Je noterai seulement que le dessinateur du XVIIIe siècle a représenté ce pape comme imberbe : en réalité, sur la statue, il porte une barbe assez fournie [2]. C'est ainsi également, c'est-à-dire avec la barbe, que la statue se montre à nous dans la gravure publiée par les continuateurs de

1. *Dictionnaire du Mobilier*, t. IV. — On sait que plusieurs des statuettes du tombeau de Jean XXII ornent aujourd'hui, à Avignon même, la chaire de l'église de Saint-Pierre. Deux autres statuettes — des religieux — ont été données en 1845 au Musée de la même ville. Elles mesurent, l'une 0m,37, l'autre 0m,40 (nos 55 A, 56 A).

2. Voy. la gravure publiée dans la *Revue de l'Art chrétien* : 1892, p. 281.

Ciacconio (t. II, p. 522) et dans la gravure du *Propylæum* (1).

Enfin, pour le buste de Clément VII, nous trouvons, dans la gravure de Garampi, la confirmation de son authenticité. On y remarque, comme dans le marbre mutilé du Musée d'Avignon, la coiffure si bizarre (une sorte de clémentine), qui recouvre la tête sous la tiare. Quant à celle-ci, elle est ornée des trois couronnes réglementaires : celle du bas à fleurons alternant avec des groupes de trois perles, celles du milieu et du haut à fleurons alternant avec une perle unique.

Il m'eût été agréable de compléter mes recherches sur les papes d'Avignon par une notice sur le tombeau de Benoît XIII. Mais tous mes efforts pour me procurer des détails sur ce monument sont restés infructueux. On sait seulement, par les continuateurs de Ciacconio, que le cadavre, d'abord enterré à Peniscola, fut ensuite transféré à Illueca (2). Peut-être le R. P. Ehrlé, à qui nous devons de si savantes investigations sur Benoît XIII, réussira-t-il quelque jour à éclaircir le problème.

Eug. Müntz.

NOTRE savant collaborateur, M. Müntz, ne m'en voudra pas, j'espère, si à l'intéressante étude sur les tombeaux des papes en Allemagne, que l'on vient de lire, j'ajoute ces notes qui ont simplement pour objet d'examiner de plus près le thème iconographique que l'imagier a traité au massif rectangulaire du tombeau de Clément II à Bamberg, sur lequel M. E. Müntz se contente de donner quelques indications, en rapportant l'opinion de plusieurs archéologues.

Et tout d'abord, je suis bien d'accord avec lui pour dater ce monument; il est postérieur de plusieurs siècles à la mort du pape, et je crois que la date la plus ancienne que l'on puisse lui assigner serait le milieu du XIIIe siècle. A cette époque, apparaît en Allemagne, dans les arts plastiques, une tendance marquée à l'imitation de la nature réelle, qui se manifeste particulièrement dans la statuaire si vivante de la cathédrale de Naumbourg, dans celle de Meissen, et d'autres monuments. Les reliefs du tombeau de Bamberg témoignent de la même recherche ; mais hormis la scène représentant le pape Clément alité, les figures ont quelque chose d'excessif, de violent et de contourné, que l'on ne trouve presque jamais dans les monuments de la statuaire française. Il convient de faire état de ce style particulier et de ce caractère du sculpteur de Bamberg, pour établir nettement le sens des figures du thème qui lui était imposé. Nous allons donc les examiner en détail :

Pour passer du connu à l'inconnu, c'est-à-dire afin de déterminer la signification de ces figures, je m'occuperai d'abord des bas-reliefs des longs côtés du tombeau, dont l'explication ne me semble présenter aucune difficulté.

L'artiste y a représenté les quatre Vertus que le catéchisme de l'Église catholique appelle les vertus cardinales, à savoir : la Force, la Prudence, la Justice et la Tempérance.

Il n'y a pas ici de doute possible : la représentation des vertus cardinales est, à partir

1. Une statuette d'ange tenant un encensoir, qui faisait partie du tombeau d'Innocent VI, a été acquise en 1850 par le Musée d'Avignon. (Hauteur $0^{m},37$, N° 80.)

2. « Cadaver in templo arcis Paniscolæ, ubi decessit, compositum est funere translatitio, quod sexto post anno odorem suavissimum afflare compertum est, ut ex gratia potius, quam ex fide nonnulli scripsisse putantur. Joannes Luna ejus nepos Illuescam transferendum curavit suæ ditionis oppidum Aragoniæ, quod nihilominus dicitur hactenus incorruptum perseverare. » (*Vitæ et res gestæ Pontificum romanorum*, éd. de 1677, t. II, p. 738.)

du XIIe siècle, un thème favori dans toutes les œuvres d'art au cours du moyen âge; peintures des miniatures dans les manuscrits sur vélin, sur les vitraux, aux sculptures et aux peintures murales, on les retrouve si souvent que pour les rechercher dans les monuments, on n'a que l'embarras du choix (1). J'ajouterai que les vertus cardinales paraissent singulièrement en situation au tombeau d'un pape dont le règne court et agité s'est passé dans les luttes contre la simonie et les dérèglements dans la vie ecclésiastique.

1° La Force : je crois que tous les auteurs sont d'accord pour reconnaître cette vertu dans la femme qui, luttant avec le lion, s'est emparée de ses mâchoires, et les désarticulant à la force du poignet, rendra inoffensif le redoutable félin.

2° La Prudence : presque toujours accompagnée du serpent dont l'Évangile recommande d'imiter la prudence, tient ici par la gorge cet attribut qu'elle regarde d'un air de complaisance : le serpent est représenté par un dragon ailé, comme dans une quantité de monuments de cette époque. Seulement ici l'artiste, dans le désir de remplir la place considérable qu'il avait à sa disposition, a donné des proportions énormes à son serpent ailé dont la queue se développe en ornements d'une nature végétale.

1. On trouve les Vertus cardinales à peu près à tous les siècles de l'art chrétien et presque sur toutes les catégories des monuments inspirés par cet art; on les retrouve souvent aux angles des tombeaux. Rappelons ici que dès le Xe siècle, Abbon de Fleury avait envoyé au pape Grégoire V, deux vases sur lesquels on voyait représentée la Religion accompagnée des quatre Vertus Cardinales. Ces Vertus se trouvent dans les médaillons du portail de la cathédrale d'Amiens, et aux plus belles cathédrales françaises; au pavé de la cathédrale de Sienne, et dans la peinture des voûtes de la chapelle du palais de la République dans la même ville; aux tapisseries du Vatican et au tombeau du roi François II à Nantes, etc., etc.

Nous arrivons à l'autre face du massif rectangulaire :

3° La Justice. Ici encore pas de doute possible; la balance que cette femme assise sur une sorte de chaire à peine indiquée, tient de la main droite, le glaive sur lequel porte la main gauche, sont des attributs d'une signification tellement reconnue au cours des siècles qui vont du paganisme à nos jours, qu'il n'y a pas lieu de s'y arrêter.

4° La Tempérance. Cette vertu, dans l'esprit du moyen âge, ne signifiait pas la tempérance dans le boire et le manger, mais l'*attempérance*, la modération, la mesure dans les actes et les choses de la vie. Ici, par une caractéristique qui, à cette époque, se retrouve très souvent, elle a deux vases ou récipients; elle tempère le vin qui se trouve dans l'un, par l'eau que contient l'autre. Ces deux vases subsistent jusqu'au XVe siècle; alors la Tempérance sera souvent représentée tenant une bride et un mors de cheval; c'est l'instrument qui sert à refréner la fougue des passions et les élans d'une volonté qui ne se possède pas.

Mais ici l'artiste s'est trouvé en présence d'une difficulté. Sur le côté du sarcophage où il a représenté la Force et la Prudence, il avait à sa disposition deux animaux de grandes proportions, le lion et le serpent ailé, qui lui ont permis de remplir d'une manière satisfaisante l'espace qu'il fallait décorer de figures; mais la Justice et la Tempérance, n'ayant pas des attributs de cette nature, il a dû s'évertuer à écarter à l'excès les jambes des personnages, à enfler les deux vases de la Tempérance, et à les écarter de la figure, de manière à prendre le plus de place possible; il lui restait encore un espace vide, impossible à laisser tel, s'il voulait pondérer sa composition. Avec le laisser-aller des artistes de cette époque, il s'est tiré d'affaire en introduisant une

troisième figure, entièrement nue, et d'une attitude bien bizarre. C'est une divinité fluviale, tenant également une urne, qui, épanchant les flots, donne à la Tempérance l'élément dont elle a besoin pour mettre de l'eau dans son vin. Afin que l'on ne s'y trompe pas, cette figure indique de la main gauche les flots qu'elle verse du récipient qu'elle tient de la droite.

Si les deux longs côtés du tombeau, mis en rapport l'un avec l'autre, ne me semblent pas offrir de difficulté pour en expliquer les bas-reliefs, je crois que, en suivant le même procédé, on peut aussi expliquer les reliefs des côtés étroits du sarcophage.

Les successeurs de l'ancien évêque de Bamberg, Sviderus, devenu pape, en le faisant représenter alité, ont voulu rappeler la fin de sa carrière, courte et agitée, comme souverain pontife. L'ange, un rouleau à la main, vient appeler le prêtre mourant au tribunal de Dieu.

Dans la figure beaucoup plus grande que les autres, comme proportion, de l'autre côté de la tombe, je crois qu'il serait difficile de voir autre chose que le Christ juge, assis dans une chaire, devant lequel doit comparaître l'âme de Clément II.

De même que dans la figure de la Justice, le souverain Juge tient un glaive, de la main droite cette fois, non à la poignée, mais à la lame, presque à la pointe. Ce n'est pas une arme ici, c'est l'attribut, emblème du châtiment que la justice oblige de prononcer [1]; de l'autre côté, de la main gauche, il tient un disque sur lequel est figuré l'agneau de Dieu, emblème de la miséricorde (*Agnus Dei qui tollis peccata mundi*, comme on chante à la Messe des morts, *dona eis requiem*). Ces emblèmes rappellent ceux que, dès le XIVe siècle, on donnera au Christ, assis en majesté au jugement dernier. Le glaive alors apparaîtra du même côté, mais suspendu horizontalement à la hauteur de la bouche, et l'emblème de miséricorde, l'agneau, sera remplacé par la fleur de lis. Mais dans les peintures du Jugement dernier, comme dans cette figure, le Christ sera nu, revêtu d'un manteau, comme ici, afin que l'on puisse voir la plaie du coup de lance. Là, comme ici, le Christ sera pieds nus et généralement tête nue. Le type du visage peut convenir au Christ, et si l'on objectait l'absence du nimbe crucifère, je répondrai que l'absence de nimbe se remarque aussi dans les autres figures, si ce n'est peut-être à l'ange, où une légère indication de nimbe semble subsister. Les vertus qui ont souvent cette caractéristique en sont dépourvues ici. J'ai vu ce tombeau de Bamberg, mais mes souvenirs ne me permettent pas d'affirmer qu'il porte des traces de la polychromie que l'on trouve souvent aux œuvres similaires de cette époque; il se pourrait dans ce cas que les nimbes aient été ajoutés par la peinture. Le tombeau a au surplus subi de notables dommages, et la base des colonnes qui se trouvaient aux angles, semble indiquer qu'une sorte de ciborium couvrait le tombeau où l'on voyait peut-être autrefois un gisant. Il se peut donc que le tombeau ait été peint, et c'est par la peinture que l'artiste aurait tracé le nimbe, probablement crucifère, autour de la tête du Christ, et peut-être marqué la plaie de la poitrine. Remarquons encore que, malgré l'attitude tourmentée et un peu gênée que l'artiste a donnée à la figure, trop grande pour la place qu'elle occupe, il y a l'indication d'une chaire, ou du trône qui convient au souverain Juge.

Jules HELBIG.

1. « Le glaive de la justice n'a point de fourreau; toujours il doit menacer ou frapper. » Cte J. De Maistre *Soirées de Saint-Pétersbourg*. Premier entretien.

Les Mosaïques des églises de Ravenne.

Cinquième article. — (Voyez page 363, 5me livraison, 1896.)

VII. — Eglise St-Apollinaire le neuf (VIe siècle).

1. NOUS entrons maintenant dans une vaste basilique (1), qui fut autrefois entièrement tapissée de mosaïques. L'abside ayant été détruite par un tremblement de terre, il n'en reste plus qu'aux parois latérales de la grande nef. La composition se trouve donc mutilée : cependant il n'est pas impossible de la reconstituer dans son intégrité première. Le Christ, annoncé par les prophètes, se manifeste sur la terre par les traits de sa vie publique : les apôtres continuent sa mission d'évangélisation, et les martyrs l'imitent dans sa passion, exemples féconds qui valent aux hommes justes les félicités de la vie éternelle et à tous ceux qui ont souffert la récompense d'une couronne glorieuse et immortelle. Dans l'abside devait trôner, comme à St-Vital, le Christ vainqueur et rémunérateur : à ce double titre, il était assis sur le globe du monde et accueillait l'offrande de l'évêque Agnellus, présenté par ses protecteurs, St Martin et St Apollinaire ; enfin, à l'arc triomphal, ainsi qu'aux SS-Côme et Damien, à Rome, l'agneau immolé apparaissait accompagné des symboles des quatre évangélistes, qui avaient proclamé par tout l'univers son immolation réparatrice.

2. Dans la nef, les sujets s'étagent au-dessus des colonnes qui la séparent des bas-côtés, au moyen de trois bandes horizontales, qui varient d'épaisseur à mesure qu'elles montent, celle d'en bas étant beaucoup plus haute que la bande intermédiaire, laquelle a aussi des dimensions plus considérables que la zone terminale, réduite à de petites proportions. Sur la zone la plus élevée, les scènes empruntées à la vie du Christ (1), alternent avec les dais qui surmontent les têtes des apôtres et des prophètes : ceux-ci occupent, à la bande médiane, les trumeaux des fenêtres, et enfin, à la partie inférieure, se déroule la longue procession des martyrs.

3. Je commencerai l'examen de ces trois bordures superposées par la vie du Christ, divisée en vingt-six tableaux, treize sur chaque paroi (2).

1. A consulter pour cette église les *Archives des Missions scientifiques*, 3e sér., t. III, p. 491.

1. Il est curieux de comparer cette série avec celle que fit représenter, à la fin du IVe siècle, St Paulin de Nole dans une église qui est restée inconnue. Les sujets empruntés au Nouveau Testament sont : 1. Marie et l'ange Gabriel. 2. La cité de Bethléem. 3. L'Adoration des Mages. 4. Les Anges annonçant la bonne nouvelle aux bergers. 5. Le Massacre des Innocents. 6. Le Baptême du Christ. 7. Le Pinacle du temple. 8. Le changement de l'eau en vin. 9. La piscine de Siloé. 10. Le Martyre de Jean-Baptiste. 11. JÉSUS marchant sur les eaux. 12. Le Démon envoyé dans le corps des pourceaux. 13. La Multiplication des cinq pains et des deux poissons. 14. La Résurrection de Lazare. 15. Le champ d'Haceldama. 16. La Maison de Caïphe. 17. La Colonne de la flagellation. 18. La Passion du Sauveur. 19. Le Saint Sépulcre. 20. Le Mont des Oliviers. 21. Le Martyre de St Étienne. 22. La Porte belle du temple de Jérusalem. 23. La Vision de St Pierre. 24. Le Vase d'élection (St Paul). 25. L'Apocalypse de St Jean (*Rev. des quest. hist.*, 71e livr., pp. 34-35).

« Au septième concile, action 4, les légats du pape Adrien rappellent que les mosaïques exécutées sous Constantin dans la basilique de Latran, présentaient une série de faits de l'Ancien et du Nouveau Testament (Bayet, *Recherches*, p. 53).

2. « La plus ancienne série d'histoires évangéliques disposées dans l'étendue d'une nef, que nous connaissions comme encore existante, a été représentée, vers la fin du VIe siècle, dans l'église de St-Apollinaire le neuf, à Ravenne. Elle occupe l'espace laissé libre au-dessus des fenêtres et du côté de l'évangile seulement : les parties correspondantes restées vides sur l'autre face du monument avaient été probablement destinées à recevoir l'histoire de l'Ancien Testament. L'ordre historique des faits, d'ailleurs, n'a point été rigoureusement suivi, et quelques-unes

Chaque panneau est de forme rectangulaire et à fond d'or. Le sol est toujours vert, ordinairement accidenté de rochers et quelquefois agrémenté de touffes d'herbe, de plantes et même d'arbres. Le Christ est imberbe (1) et a les pieds chaussés de sandales. Un large nimbe crucifère entoure sa tête, et chacun des croisillons pattés est rehaussé d'une gemme arrondie. Sa tunique, d'un violet pourpre, est laticlavée d'or, et son manteau, également en pourpre, est invariablement marqué d'un *gamma*, excepté une fois, où un I pourrait indiquer la première lettre de son nom *Iesus*. Son geste varie suivant la circonstance, mais généralement c'est celui de la parole ou de la bénédiction, c'est-à-dire que l'index et le *medius* sont droits, pendant que, à la manière grecque, le pouce se recourbe vers les deux derniers doigts repliés sur la paume de la main. Les cheveux forment comme un bourrelet au-dessus de sa tête, type qui se constate aussi sur les personnes de son entourage, principalement sur l'apôtre unique qui l'accompagne : en cela l'artiste a suivi la mode du temps. Sur la paroi de droite, au contraire, le Christ est barbu et porte des cheveux longs. Son costume est le même, mais les lettres ont disparu sur le manteau. L'apôtre qui assiste le Sauveur n'a pas de nimbe, ce qui paraît étonnant, puisque cet insigne est accordé d'une manière générale, dans la frise intermédiaire, aux apôtres et même aux prophètes. Ses pieds sont sandalés : sa tunique est laticlavée en brun, couleur du *gamma* qui orne le bord de son manteau. Son geste est d'ordinaire celui de l'étonnement : il paraît surpris, émerveillé des prodiges qu'opère son Maître, tandis que, d'autres fois, il le montre comme objet d'admiration.

Notons qu'il n'est nullement question ici de la naissance du Christ, pas plus que de sa mort et que le mosaïste a passé de suite aux miracles. Voici l'ordre dans lequel se succèdent les tableaux. Je débute par la paroi de gauche, j'entends la gauche du spectateur, quand il entre dans l'église et regarde l'autel.

Guérison du paralytique (St Marc, II) (1). — Comme sur les sarcophages chrétiens, celui-ci emporte son grabat sur ses épaules : c'est un lit à quatre pieds, avec un dossier du côté de la tête et des cordes tressées pour garnir le fond. Il est vêtu d'une tunique courte, d'un blanc verdâtre, ceinte à la taille et marquée de deux *lora*, un sur chaque épaule. Le P. Garrucci fait remarquer à ce propos « la parcimonie du style classique » (p. 56). En effet, ces tableaux sont traités avec autant d'intelligence que de sobriété. En ne multipliant pas les personnages, il s'en suit naturellement qu'il n'existe pas entr'eux de confusion et qu'ils se détachent parfaitement les uns des autres sur le fond d'or, ce qui permet, à la hauteur où sont les

des représentations ont pour sujet, non pas les actions, mais des paroles du Sauveur. Ainsi, pour rendre la prophétie rapportée par St Matthieu, où Notre-Seigneur annonce qu'il viendra juger les nations et séparer les hommes selon leur mérite » (De S. Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, t. IV, p. 195). Il y a ici erreur sur la disposition des sujets qui s'étendent aux deux parois. Quant à la date, elle est bien celle que j'ai assignée, contrairement à l'opinion du P. Garrucci, et, comme terme de comparaison, je signalerai, pour la vie du Sauveur, les portes en bois sculpté de l'église Ste-Sabine, à Rome.

1. M. Le Blant a établi cette distinction relativement au visage du Christ : « Dans les actes de sa vie humaine, debout devant Pilate, lavant les pieds de St Pierre, le Seigneur est figuré jeune et imberbe : il est barbu lorsque l'artiste le montre sous son aspect divin, élevé sur la montagne mystique d'où sortent les quatre fleuves du paradis » (*Ét. sur les sarcoph. d'Arles*, p. 19). — « Dans les actes de sa vie humaine, le Seigneur est imberbe ; il est barbu lorsqu'il revêt son caractère divin » (p. 29).

1. « On ne voit plus de mosaïque que sur la robe de Notre-Seigneur, et quelques portions du vêtement du paralytique et des apôtres, ce qui ôte toute confiance, sinon dans la disposition générale, du moins dans l'expression des têtes » (*L'Évangile*, t. I, p. 274). M. Rohault de Fleury a gravé la scène du paralytique, pl. LII, fig. 4.

tableaux, de reconnaître du premier coup-d'œil le sujet représenté. Il n'y a donc que le strict nécessaire, autrement dit les éléments indispensables : un seul apôtre résume en sa personne tout le collège apostolique, ce qui montre que, dans la pensée de l'artiste, le Christ n'agit pas isolément, mais en présence de ceux qui seront ses successeurs et qui, comme lui, devront opérer des miracles pour assurer la croyance à leur doctrine. Le Christ est vêtu de violet, et sa tunique est laticlavée d'or : celle de l'apôtre est blanche (1).

Délivrance d'un démoniaque (St Marc, v). — Une grotte est creusée dans les flancs d'un rocher, planté à son sommet de lauriers et d'oliviers, symbole de paix. En avant est agenouillé le démoniaque, qui tend vers le Christ des mains suppliantes. Trois pourceaux sont précipités à la mer, où ils vont trouver la mort, car le démon chassé du corps du jeune homme s'est emparé d'eux à la voix du Christ. « Le peintre a suivi saint Marc et saint Luc, qui parlent d'un seul démoniaque, et non saint Matthieu, qui en désigne deux : il ne l'a pas non plus figuré nu, comme on lit dans saint Luc, et aux monuments ou sépulcres, il a substitué une caverne » (Garrucci, p. 56). Les jambes sont nues, mais toute la partie supérieure du corps est couverte par une tunique blanche, ceinte à la taille. La main du Christ est ouverte et fait le geste du commandement : on voit qu'il débarrasse son client, en précipitant les pourceaux dans les flots. Le nimbe du Christ est vert et sa tunique violette : l'apôtre est vêtu de blanc. « Sauf quelques retouches dans les têtes, ce tableau est un des mieux conservés » (Rohault de Fleury, *L'Évangile*, t. I, p. 167, pl. XLIV, fig. 1).

Guérison du paralytique (St Marc, II). —Deux hommes sont montés sur le toit en pente d'une maison, couverte de larges dalles : à l'aide de cordes, ils descendent le paralytique, demi nu, couché sur un lit dont le dossier est décoré de dauphins (1). L'infirme tend les bras vers le Christ, qui le guérit en lui remettant ses péchés. Voir cette scène dans Rohault de Fleury, t. I, p. 171 ; pl. XLIII, fig. 1.

Jugement dernier (St Math., XXV). — Le Christ, assis sur un rocher et les cheveux tombant sur les épaules, est assisté de deux anges, debout, les ailes baissées, les pieds nus, la main droite faisant le geste de l'étonnement et l'autre enveloppée dans le manteau qu'elle relève. Il appelle à lui, la main tendue, trois brebis qui sont à sa droite (2). Sa main gauche, couverte de son

1. Selon Pierre de Cluny, le blanc signifie la gloire : « Vestes candidas magis gloriam quam abjectionem, magis gaudium quam mœrorem antiquitus designasse » (Petr. Cluniacen. abb., *ad S. Bernard. abbat. Clarevall.*, lib. IV, Epist. IX).

Dans la mosaïque du Jugement dernier, à St-Aquilin de Milan, qui est du Ve siècle, le Christ et les apôtres ont le double vêtement, tunique et manteau, de couleur blanche. La tunique est laticlavée de noir et le manteau lettré. A Ste-Sophie de Constantinople, dans la mosaïque du VIe siècle, les apôtres qui entourent le Christ « sont vêtus de blanc » (Gerspach, *La mosaïque*, p. 54).

1. « Le Christ ressuscite la fille du chef de la Synagogue, étendue sur un lit dont le dossier est orné de l'image d'un dauphin, comme la couche de Didon représentée dans une peinture du Virgile du Vatican » (Le Blant, *Ét. sur les sarcoph. d'Arles*, p. 29). Evidemment, cette ornementation ainsi répétée est symbolique et non purement fantaisiste. Le dauphin soulageait les naufragés en les prenant sur son dos et portait les corps des défunts aux Champs Elysées ; de même le lit est un lieu de repos pour les corps fatigués et souvent il prépare à la mort qui précède l'éternité.

Les dauphins étaient appelés par les grecs *amis de l'homme*. Dante (*Inferno*, chant XII, 19) les représente courbés en arc, sautant hors de l'eau et faisant signe aux marins de sauver leur barque :

« Come i delfini, quando fanno segno
A marinar con l'arco della schiena
Che s'argomentin di campar lor legno. »

2. M. Edmond Le Blant estime que parfois les brebis « représentent la troupe des élus » et il cite à l'appui ce passage du Sacramentaire de saint Grégoire : « In ovium tibi placitarum benedictionem æternam numerentur ad regnum » (*Ét. sur les sarcoph. d'Arles*, p. 17).

manteau, et posée sur ses genoux, ne repousse pas les trois brebis qui sont de ce même côté, mais elle ne les invite pas non plus comme les autres à entrer dans son bercail, qui est le paradis ([1]).

Denier de la veuve (St Luc, XXI) ([2]). — Un rocher précède le lieu de la scène, qui n'est pas le temple, mais peut-être le parvis. Une femme s'avance devant une table, portée sur quatre pieds élevés et reliés entre eux par des traverses à la partie inférieure. Elle est vêtue d'une robe, d'un manteau et d'un voile : ses pieds sont chaussés. Elle avance la main droite comme pour déposer dans le tronc ([3]) sa faible aumône. Le Christ, qui l'a aperçue, la loue de cette action. Dans cette scène ses cheveux tombent sur ses épaules ([4]).

Le publicain et le pharisien (St Luc, XVIII). — Cette scène est ainsi interprétée par le P. Garrucci : « Ciampini avoue ne pouvoir l'expliquer et il conjecture que si l'un des deux personnages avait le nimbe, il pourrait bien se faire qu'il fût question ici de la femme adultère, renvoyée absoute par le Christ (IOH., 8); mais c'est au contraire la parabole du pharisien et du publicain, exposée par saint Luc dans le chapitre XVIII. Le publicain a la tête inclinée et se bat la poitrine, le pharisien se tient droit et les bras levés. Leurs vêtements ne diffèrent pas, car notre artiste habille tous les juifs de la même façon, excepté les prêtres, qui ont un costume propre, et tous les autres ont seulement une tunique courte. Les vêtements portés par les juifs sont au nombre de trois : la tunique intérieure, à manches étroites, serrées aux poignets ; la dalmatique, à manches larges et courtes et par dessus tout la pénule, qui se relève sur les bras. La pièce qui sert d'ornement à la dalmatique du pharisien, est un carré dans lequel on lit le mot ELI, c'est-à-dire *Mon Dieu*, en langue hébraïque. L'artiste a voulu par là rappeler l'usage des pharisiens, qui écrivaient le nom de Dieu sur leurs vêtements, pour se faire remarquer lorsqu'ils paraissaient en public, ainsi que la coutume où ils étaient de coudre des pièces rouges aux quatre coins de leur manteau » (p. 57).

Précisons davantage cette scène, exactement déterminée par le savant jésuite. Quatre colonnes, supportant une architrave, indiquent le portique du temple ([1]). A l'en-

1. Dans le célèbre bas-relief du Jugement dernier, qui a appartenu à la galerie Sciarra et qui date du IVe ou Ve siècle, le Christ repousse les boucs de la gauche (Garrucci, pl. 304). Ici il n'y a pas de boucs, et il ne fait pas le geste de réprobation.

2. « La veuve, robe violette de couleur changeante. Les trois têtes, les pieds et les mains de JÉSUS-CHRIST et de l'apôtre sont repeints » (Rohault de Fleury, *L'Évangile*, t. II, p. 158 ; pl. LXXII, fig. 1).

3. Josèphe, dans ses *Antiquités Judaïques*, liv. IX, ch. VIII, 2, décrit ainsi le tronc où furent déposées les offrandes du peuple pour la restauration du temple : « Il (le grand-prêtre) fit faire un coffre de bois et après l'avoir fermé de toutes parts, il y pratiqua une seule étroite ouverture. Puis il le plaça dans le temple auprès de l'autel et fit savoir que chacun eût à y mettre par l'ouverture ce qu'il voulait donner d'argent pour la réparation du temple.» Ce devait être un tronc analogue dont il est question sous le nom de *gazophylacium* dans saint Marc (XII, 4) et saint Luc (XXI, 1).

4. Dans la basilique de Saint-Martin, élevée à Tours en 472, le tableau du denier de la veuve était expliqué par cette inscription métrique :

« In introitu a parte occidentis super ostium historia picta viduæ.

« Discat evangelico Xpm sermone fateri
Quisque venit summo vota referre Deo.
Quamvis corde tremens supplex genu cernuus oret,
Si cessent operæ nempe fides vacua est.
Lege sub hac pariter locuples pauperque tenetur,
Cui census desit mente probabit opus.
Nec quemquam excuset tenuis atque arta facultas,
Affectu constat gloria non pretio.
Qui tribuit quæcumque opus est is plurima confert,
Parva licet dederit, maxima quæque capit.
Inter opum cumulos scimus vel dona potentum
Prælatam viduæ pauperis esse fidem.
Mercantem nummis cœlorum regna duobus
Sublimem vexit justus in astra pater
Non quæ multa dedit, sed quæ nulla reliquit
Laudari meruit judicis ore Dei. »

1. « A Saint-Apollinaire de Ravenne,.... l'intérieur du vestibule du temple, figuré dans la scène du publicain et du pharisien, est tétrastyle. La répétition fréquente de ce type de temples tétrastyles sur les monnaies, sculptures

tre-colonnement central pend un voile blanc, fixé par quatre endroits à l'architrave, galonné d'or en haut et en bas, noué au milieu et orné d'une pièce carrée en or à la partie supérieure. Ces voiles, pendus aux portes et relevés pour faciliter l'entrée des fidèles, sont fréquemment mentionnés par le *Liber pontificalis*. Le publicain se tient dans l'entre-colonnement du côté droit, qui est la gauche du spectateur : il est âgé et a en conséquence l'expérience de la vie. Drapé modestement dans sa pénule, il ne sort que la main droite, uniquement pour se frapper la poitrine. Toute son attitude est humble, le regard est abaissé et la tête inclinée. Ses pieds sont garnis de chaussures noires : un lacet unit le talon à l'empeigne, qui s'avance en pointe jusqu'au cou-de-pied. Le pharisien lui fait pendant dans l'entre-colonnement du côté gauche. J'insiste sur la droite et la gauche, parce qu'évidemment l'artiste a attaché une signification à cette place. La droite du spectateur, qu'occupe le pharisien, dénote son orgueil : il se met au premier rang. Jeune, élégamment vêtu, chaussé de brodequins, il regarde avec assurance et ses bras levés rappellent la prière des orants aux premiers siècles. Le mosaïste lui a donc attribué la présomption et la vanité de son âge.

Résurrection de Lazare (St Jean, XI). — Le tombeau est un monument, bâti en pierres régulièrement appareillées. Deux colonnes supportent le fronton triangulaire, dont les pentes suivent l'inclinaison du toit, couvert de tuiles plates avec des tuiles courbes aux points de jonction. On monte à l'édicule par trois marches : à l'intérieur est couché un sarcophage duquel surgit Lazare, la figure découverte, entièrement lié de bandelettes. Le ressuscité s'incline, comme par reconnaissance, à la parole du Sauveur qui lui dit : Sors de ta tombe. Dans ce tableau et les cinq suivants le Christ, quoique imberbe, porte les cheveux longs à la Nazaréenne. Son manteau est violet et celui de l'apôtre blanc. « La mosaïque est bien conservée : on remarque seulement quelques retouches dans les têtes » (*L'Évangile*, t. II, pag. 117 ; pl. LXVIII, fig. 1).

La Samaritaine (S. Jean, IV). — Le Christ, en robe violette, est assis sur un rocher et parle à la Samaritaine, qui l'écoute attentivement, bien plus qui tend vers lui la main droite pour attester qu'elle est convaincue de son enseignement et qu'elle va à lui de toute son âme. Elle porte un double vêtement : l'un de dessous, à manches serrées, et l'autre consistant en une robe à larges manches, mais plus courte, rouge et laticlavée de violet, sans ceinture pour la retenir, par allusion à sa vie peu réglée. Sa tête, sans voile, est coiffée d'une espèce de bonnet. Sa main gauche tient la corde à laquelle est attaché le seau, déjà sorti du puits : les douelles du seau sont reliées par des bandes de fer. La margelle est circulaire, décorée de cannelures à son pourtour. Les deux supports verticaux sont réunis à la partie supérieure par une traverse horizontale dans laquelle passe un treuil carré. C'est autour de ce treuil que s'enroule la corde qui sert à descendre et retirer le seau. Voir cette scène dans Rohault de Fleury, t. I, p. 235 ; pl. XLIX, fig. 1.

Guérison de l'Hémorrhoïsse (St Matth., IX). — La femme, dont le Christ loue la foi et à laquelle il ordonne de se relever, s'est prosternée à terre. Elle est voilée [1], vêtue de blanc, chaussée de sandales et les bras étendus sont recouverts de son manteau violet. Derrière elle se tiennent debout trois

et autres œuvres d'art, peut avoir occasionné cette uniformité dans la représentation du temple de Jérusalem » (*Bull. d'arch. chrét.*, 1882, p. 156).

1. Voir sur le voile, Martigny, p. 654, 667.

personnages, vêtus d'une pénule, dont une rouge et l'autre violette. Deux sont imberbes, et le troisième, plus âgé, porte la barbe. Le P. Garrucci y voit les pharisiens : aussi ce groupe l'induit-il à interpréter autrement le sujet, qui pour lui serait la scène de la femme adultère, dont l'Évangile a dit qu'elle se prosterna en tremblant devant le Sauveur, aussitôt qu'il lui eut dévoilé toute la vérité : *Mulier timens et tremens, sciens quod factum esset in se, venit et procidit ante eum, et dixit ei omnem veritatem.* L'une et l'autre opinion offrent la même probabilité, car, quoique le P. Garrucci déclare qu'il n'a trouvé «aucun monument antique qui représente l'hémorrhoïsse ainsi prosternée», on peut lui rappeler qu'un sarcophage du musée de Latran, qui date du Ve siècle, lui donne une attitude à peu près analogue (1). La question reste donc tout au moins douteuse et si je ne me rends pas à sa démonstration, c'est qu'en face de l'original, j'ai pris parti dans mes notes pour l'hémorrhoïsse. M. Rohault de Fleury dit de ce tableau : « La femme adultère ne paraît pas figurée dans les monuments avant le VIe siècle... On remarque beaucoup de retouches en haut du tableau, et notamment dans les têtes et dans toute la personne de la femme, de sorte qu'il est difficile d'en déterminer le caractère » (*L'Évangile*, t. II, p. 40 ; pl. LVIII, fig. 2).

Guérison de deux aveugles (St Math., XX). — Ces aveugles sont d'âge différent ; l'un est imberbe et l'autre barbu. Tous les deux ont la tunique avec double *lorum*, rond deux fois, et une fois carré. La plante de leurs pieds est protégée par des sandales. Le premier, qui s'appuie de la main gauche sur un bâton vert (1), a les yeux complètement fermés : le Christ, de l'index, lui ouvre l'œil gauche ; sa tunique est blanche, et sa pénule violette. Son compagnon a les yeux ouverts, mais évidemment ses yeux ne voient pas ; aussi l'orbite est-il rétréci et la prunelle faiblement indiquée (2).

Vocation de S. Pierre et de S. André (St Math., IV). — JÉSUS, debout sur le rivage, en robe violette, appelle à lui les deux pêcheurs, montés dans une barque à coque arrondie. Saint André est assis à l'arrière et rame : il est âgé, barbu, et porte de longs cheveux incultes. Saint Pierre, à l'avant, jette des deux mains son filet dans l'eau bleue, où surnage un dauphin : sa barbe et ses cheveux sont blancs, ceux-ci taillés en couronne au-dessus de son front. Les deux frères sont vêtus de la tunique exomide, qui laisse à découvert les bras, l'épaule droite et les jambes. Ainsi se traduit à la lettre ce texte de saint Matthieu : « Ambulans JESUS juxta mare Galilææ, vidit duos fratres, Simonem qui vocatur Petrus, et Andream fratrem ejus, mittentes rete in mare (erant enim piscatores). Et ait illis : Venite post me, et faciam vos fieri piscatores hominum » (IV, 18-19). Le Christ est suivi d'un apôtre, vêtu de blanc, tonsuré, dont le manteau est marqué d'un *gamma* (3).

Multiplication des pains (St Marc, VIII). — Le Christ debout, robe violette, étend les mains vers les quatre pains ronds et les

1. Le comte de Saint-Laurent, qui en donne la gravure (*Guide de l'art chrét.*, t. I, pl. 2), date ce sarcophage du IVe siècle ; soit, mais alors tout à fait de la fin. L'hémorrhoïsse est à genoux, et son corps suit l'élan de ses bras, on dirait qu'elle va se prosterner.

1. Sur un sarcophage d'Arles est sculpté « l'aveugle se guidant avec son bâton » (Le Blant, *Ét. sur les sarcophages d'Arles*, p. 56).

2. Rohault de Fleury (t. II, pl. LIX, fig. 3) dit de cette mosaïque : « La tête (du premier aveugle) a été légèrement retouchée. Toutes les autres têtes semblent entièrement repeintes. Le reste de la mosaïque est d'une bonne conservation » (*L'Évangile*, t. II, p. 44).

3. Cette scène est gravée, pl. XL, fig. 1, dans Rohault de Fleury, qui en apprécie ainsi l'état actuel : « Sauf quelques repeints dans la tête du Christ et de son compagnon, la mosaïque est d'une belle conservation » (*L'Evangile*, t. I, p. 130).

deux poissons que lui présentent deux apôtres, vêtus de blanc, dans un pan de leur manteau. Deux autres apôtres sont à l'arrière-plan, et l'un d'eux se reconnaît aisément pour saint Pierre, à sa tonsure, à ses cheveux et à sa barbe blanchis par l'âge. Les poissons sont tenus par saint André ([1]), dont les cheveux, comme à la chapelle de l'archevêché, sont hérissés sur sa tête. Le P. Garrucci conjecture « que les deux autres apôtres peuvent être Jacques et Jean » (p. 57). Mais pourquoi l'un d'eux ne serait-il pas Philippe, puisqu'il est nommé par l'Évangile ([2]) ?

Entrée à Jérusalem (S. Matth., XXI). — Ce tableau a subi une restauration à peu près complète, et il ne reste d'authentique que le buste du Christ ou de l'apôtre et l'adolescent qui semble étendre une draperie ([3]), et alors nous aurions ici l'entrée triomphale de J.-C. à Jérusalem. D'après Ciampini, au contraire, ce serait la suite et le complément du tableau précédent, les débris des pains multipliés étant recueillis dans des corbeilles. La restauration moderne y a représenté le miracle des noces de Cana, et le Christ abaisse alors sa verge vers les cinq hydries dont il va transformer l'eau en vin.

1. M. Wescher a publié les fresques d'une catacombe chrétienne d'Alexandrie, qui semblent dater du IIIe siècle. Or, dans l'une d'elles, consacrée à la multiplication des pains et des poissons, les deux apôtres qui assistent le Christ, sont désignés par leur nom. Saint Pierre présente les pains et saint André deux poissons dans un plat. (*Bulletin d'arch. chrét.*, 1865. — Bayet, *Recherches*, p. 19-20.)

2. Voir ce tableau et le suivant dans Rohault de Fleury, t. II, pl. LV, fig. 2 et 4. « On reconnaît l'œuvre d'une école qui avait conservé les traditions de l'antiquité. Rien de magistral comme la pose de Notre-Seigneur, vu de face... Excepté quelques retouches dans les têtes, cette mosaïque est dans un bon état de conservation. » (*L'Évangile*, t. II, p. 26).

3. Pour M. Rohault de Fleury, cette mosaïque « semble être la suite de la précédente ». Je crois que son opinion n'est pas non plus tout à fait exacte, quand il ajoute : « Les têtes des deux personnages principaux, la main de l'apôtre et tout le fond ont été repeints. Le reste est exempt de retouches » (*L'Évangile*, t. II, p. 26).

Passons à la paroi opposée, qui est probablement d'un autre artiste, car les sujets sont traités d'une manière différente : ainsi le Christ portera désormais la barbe, et sa figure annoncera l'âge viril, mais surtout ce qui frappe, c'est la multiplicité des personnages, d'où résulte que la composition perd de sa simplicité et, qu'à distance, on distingue moins facilement l'ordonnance du tableau. La suite des sujets se fait en commençant du côté du chœur et non en prenant par le bas de la nef.

Dernière Cène (S. Jean, XIII). — La table, suivant l'usage antique, a la forme d'un fer à cheval plein : elle est recouverte d'une nappe, dont la partie antérieure qui retombe en avant est bordée latéralement de deux bandes d'or, découpée en lambrequins et marquée, aux angles, de deux *gamma* et, au milieu, d'une pièce d'or. Les *gamma*, à cette époque, sont un des ornements les plus fréquents, et le *Liber pontificalis* les mentionne souvent aux tentures ou aux revêtements des autels. Sur la table est servi un plat, contenant deux poissons d'inégale grosseur, et tout autour sont rangés des pains coniques. Le poisson, à la place de l'agneau pascal, est une de ces traditions primitives qui font allusion directement au Sauveur, comme pour indiquer que le mets qu'il va offrir à ses disciples sera sa propre chair. Les apôtres sont disposés tout autour de la table, demi-couchés et accoudés, serrés les uns contre les autres. Le Christ les précède : tourné vers les poissons, il semble les bénir. Les apôtres sont au nombre de onze, Judas est donc déjà sorti du Cénacle. Pierre est au premier rang : on le reconnaît à sa figure sénile, à sa tonsure et à sa couronne de cheveux ([1]).

1. M. Rohault de Fleury, qui a gravé la Cène dans *L'Évangile*, t. II, pl. LXXIII, fig. 2, dit, au contraire : « On doit voir saint Pierre dans le personnage les deux mains enveloppées dans son manteau et couché à la

Tous écoutent avec attention le Christ qui leur parle et est en violet. Les lits jaunes sont légèrement inclinés, et la seule partie visible se décompose en quatre panneaux, superposés deux à deux, avec des barreaux en diagonale, comme aux transennes.

Le jardin des Oliviers (S. Matth., XXIV). — A l'horizon, six collines, d'inégale hauteur, sont surmontées chacune d'un arbre planté au sommet. Au premier plan, debout, sur un roc dont la crête est aplanie (1), le Christ, drapé dans son manteau qui cache entièrement son bras droit, tend la main ouverte, faisant le geste de l'allocution ou plutôt du commandement. Les apôtres, au nombre de onze, six à droite et cinq à gauche, sont assis à ses pieds et lui tournent le dos. Ils écoutent la parole de leur Maître et causent entre eux de ce qu'ils entendent. Le premier, à droite, est saint Pierre, que son type traditionnel permet de nommer sûrement. Derrière lui, un apôtre imberbe, peut-être saint Jean, la tête penchée et la main au menton, paraît plongé dans de graves réflexions. Le P. Garrucci dit que le Christ est « en attitude d'orant » (p. 58), ce qui dénoterait la prière qui suivit la Cène; mais je doute que tel soit le sujet représenté. En effet, ni l'attitude ni le geste ne sont ceux de la prière, bien plutôt de la parole et de l'enseignement ; en outre, les apôtres ne sont ni endormis ni brusquement éveillés. Il s'agit donc plus probablement d'un discours qu'ils écoutent et d'une mission qui leur est donnée.

Baiser de Judas (S. Matth., XXVI). — Judas baise le Christ au visage (1), pendant qu'il l'enlace de son bras gauche : il est suivi de soldats, l'épée et la lance à la main, en jaquette courte et brodequins rayés horizontalement. Leur chef montre de l'index de la gauche celui qu'ils doivent arrêter : il tient un glaive, et est vêtu d'une tunique rouge sur laquelle passe une bandoulière. Cinq apôtres font cortège au Christ. Saint Pierre est tonsuré, comme ceux qui l'accompagnent, ainsi que Judas : seul il porte la barbe. De la main gauche, il tient un glaive et pose la droite sur la garde, comme s'il venait de remettre la lame dans le fourreau (2).

Arrestation du Christ (S. Matth., XXVI). — Le Sauveur a été confié par les soldats qui l'ont arrêté à la tourbe des scribes, qui l'escortent et le suivent de près : il y en a cinq, tant jeunes que vieux, vêtus de la pénule ou du manteau. Le captif tend les bras en avant, comme pour attester qu'il les suivra sans difficulté.

Comparution du Sauveur devant le Sanhédrin (S. Matth., XXVI). — Escorté des deux scribes, drapés dans leur pénule rouge sur une robe blanche, qui l'ont amené au Sanhédrin, le Christ s'arrête devant ses juges et, la droite levée, leur adresse la parole. Les trois prêtres sont assis sur le même

gauche et qui fait pendant à la figure de Notre-Seigneur » (*Ibid.*, p. 185). Qu'il me soit permis d'en douter, car le prince des apôtres se trouverait ainsi relégué au dernier rang, ce qui serait une exception bizarre et inusitée. Le même auteur ajoute : « La mosaïque de Ravenne est extrêmement dégradée et tellement repeinte que des détails caractéristiques de l'origine nous échappent, mais l'ensemble qui a survécu est des plus intéressants. »

1. Sur un sarcophage d'Arles, on voit les douze apôtres assis, tenant des *volumina* et placés un peu plus bas que le Christ, qui dit DOMINVS LEGEM DAT. (Le Blant, *Ét. sur les sarcophages d'Arles*, p. 8, pl. IV.) La différence de niveau ou de taille indique alors la supériorité, d'une part, et, de l'autre, une infériorité relative.

1. Sur un sarcophage d'Arles, « Judas embrasse son Maître, ainsi qu'on le voit encore sur des tombes d'Arles, de St-Maximin et de Vérone » (Le Blant, *Ét. sur les sarcophages d'Arles*, p. 48).

2. Écoutons M. Rohault de Fleury : « JÉSUS-CHRIST porte la barbe. On remarquera que du côté de l'église, à droite en entrant, où sont représentées les dernières scènes de la vie du Sauveur, il est figuré à l'âge qu'il avait réellement lors de sa passion. Sur la face opposée, à gauche, où JÉSUS-CHRIST agit ou parle en docteur ou en thaumaturge, il est sans barbe et paré de sa jeunesse éternelle. Cette mosaïque est fort endommagée ; le groupe à gauche et toutes les têtes ont été repeints » (*L'Evangile*, t. II, p. 215 ; pl. LXXVII, fig. 2).

banc, les regards fixés sur celui qu'ils interrogent. Avancés en âge et les cheveux taillés en couronne, ils font le geste de l'étonnement ou de la compassion. Leurs pieds sont chaussés de brodequins, à raies horizontales et rebords rabattus, et sur la tunique, venant à mi-jambes et laticlavée, ils portent un manteau qui n'est autre que le pluvial ecclésiastique, c'est-à-dire qu'il est bordé d'un orfroi dans toute sa hauteur ([1]), et fixé sur la poitrine par un fermail décoré d'une rose. Le banc est recouvert d'une draperie, muni d'un marchepied et adossé à une espèce de portique, avec une colonne à l'extrémité.

Prédiction du reniement de St Pierre (S. Matth., XXVI). — Le Christ, imberbe cette fois seulement, et suivi d'un apôtre également sans barbe, fait de la main droite le geste de la parole en repliant les deux derniers doigts sur la paume. A sa gauche un pilier à chapiteau porte un coq qui s'apprête à chanter ([2]). En face, St Pierre, debout, de l'index levé, semble prendre le ciel à témoin qu'il ne faillira pas ([3]).

Reniement de St Pierre (S. Matth., XXVI). — St Pierre, toujours avec le même type, quittait la maison d'Anne, quand il est arrêté par une servante qui l'interpelle ; il se détourne pour lui répondre, et ses deux mains ouvertes protestent énergiquement contre l'accusation. Mais elle, se penchant vers lui, insiste et, le bras tendu, gesticule comme pour le convaincre : l'index et le *medius* sont relevés et les deux autres doigts légèrement repliés. Elle est chaussée, vêtue d'une robe et d'un manteau : ses cheveux courts sont retenus par un large ruban. La scène se passe en avant d'une maison rectangulaire, dont les fenêtres cintrées sont placées sous le toit : la porte est garnie d'un rideau, pendu à une tringle par quatre anneaux ([1]).

Repentir de Judas (St Matth., XXVII). — Le temple est un édifice rectangulaire, bâti en grand appareil, avec un toit recouvert de tuiles plates : la porte est flanquée de deux colonnes qui supportent le fronton. Quelques personnes en sortent : le grand prêtre, habillé comme les prêtres du Sanhédrin, se tient en avant et paraît embarrassé de la proposition qui lui est faite. Judas, imberbe et tonsuré, encore habillé du costume apostolique, lui présente dans une bourse le prix de sa trahison ([2]).

Lavement des mains (St Matth., XXVII). — Un des princes des prêtres, suivi de la foule des scribes, présente le Christ à Pilate, qui le regarde d'un air ennuyé. Le gouverneur romain est assis sur un siège de marbre, garni d'une draperie blanche et d'un coussin : il pose ses pieds chaussés sur un escabeau. Sa tunique blanche, brodée à l'épaule, est recouverte d'un manteau violet, agrafé du côté droit. Tout en fixant le Christ, il tend les mains à son serviteur, en tunique violette et bottes noires, au-dessus d'un

1. « Les deux à gauche, les plus rapprochés de JÉSUS-CHRIST, ont les cheveux blancs, le troisième les a noirs ; tuniques blanches ; manteau du personnage du milieu blanc et bandes violettes ; les deux autres, manteaux rouges et larges bandes violettes. Notre-Seigneur, robe violette » (*L'Évangile*, t. II, p. 221 ; pl. LXXX, fig. 2).

2. Sur un sarcophage d'Arles, lorsque le Christ annonce à Pierre qu'il le reniera, celui-ci proteste ; à ses pieds est un coq (Le Blant, *Ét. sur les sarcoph. d'Arles*, p. 2, 42). Sur la cassette de Brescia (Ve siècle), le coq est perché sur un pilier ; en arrière, St Pierre pensif, qui porte sa main à sa tête (Garrucci, pl. 445). La colonne du coq était à St-Jean de Latran (X. B. de M., *Œuvr. compl.*, t. I, p. 433, n. 17).

3. *L'Évangile*, t. II, pl. LXXXII, fig. 2 ; p. 226.

1. *Ibid.*, pl. LXXXII, fig. 1.

2. « Cette mosaïque est une des mieux conservées. Malgré la grossièreté du travail, on peut admirer la beauté des têtes et la franchise de l'exécution. On voit bien que l'auteur, pénétré de son sujet et se rendant compte de la place qu'il occupait, avait proportionné ses moyens d'exécution à l'effet qu'il devait produire et à la distance où son œuvre était placée » (*L'Évangile*, t. II, p. 221 ; pl. LXXX, fig. 4).

bassin circulaire et à manche, pendant que celui-ci verse l'eau à l'aide d'une aiguière. Trois autres serviteurs imberbes se tiennent debout derrière le dossier du siège ([1]).

Conduite au calvaire (S. Matth., XXVII). — Le calvaire est une montagne verte, dans le flanc de laquelle a été percée une ouverture carrée, correspondant sans doute au tombeau dans lequel le Christ sera déposé. La victime se rend d'un pas décidé au lieu du supplice : la main abaissée indique la résignation. Un soldat presse vivement JÉSUS : il est suivi d'un prêtre en chape blanche à orfrois violets, et de deux scribes en pénule. A la gauche du Christ se tient Simon le Cyrénéen, qui porte la croix de la main gauche, en l'appuyant sur le sol : c'est un jeune homme élancé, sans barbe, les jambes nues, vêtu d'une tunique rouge, ceinte à la taille et chaussé des mêmes brodequins que les soldats et les prêtres ([2]).

Visite des Maries (St Luc, XXIV). — La crucifixion est omise et la résurrection représentée, comme on le faisait toujours à cette époque, non pour elle-même, mais dans ses résultats immédiats. Le sépulcre a la forme d'une rotonde, exhaussée de deux marches, entourée d'une colonnade et coiffée d'une calotte basse. La baie vide montre renversée la pierre qui la fermait. Deux des trois Maries, voilées et drapées dans leur manteau ([3]), le bras droit tendu et la main ouverte, demandent où est le Christ. L'ange, assis en face sur un rocher, leur répond qu'il est ressuscité. Sa tête est ornée du nimbe, ses ailes sont au repos et ses pieds sandalés. Il porte un double vêtement blanc, tunique à manches serrées aux poignets et, par dessus, une tunique à manches plus larges et laticlavée. La main gauche tient un bâton, insigne ordinaire de la mission céleste.

Les disciples d'Emmaüs (S. Luc, XXIV). — Le Christ marche entre les deux disciples, auxquels il parle et qui l'écoutent avec étonnement ; ils sont vêtus de la tunique avec pièce carrée à la partie inférieure et pénule qui enveloppe entièrement le bras gauche ([1]). Leurs pieds sont garnis d'espèces de pantoufles rayées et leurs cheveux taillés en couronne, comme la plupart des apôtres. Le rocher qui borde le chemin est verdoyant.

Apparition aux apôtres (S. Jean, XX). — Les onze apôtres ([2]) sont réunis dans une salle dont on aperçoit la portière. Ils se groupent autour du Christ, six d'un côté, cinq de l'autre : saint Pierre est à droite et au premier rang. L'apôtre qui a présenté les deux poissons est humblement penché à gauche et il étend les bras recouverts de son manteau. Le Christ a pris les deux poissons et les a placés sur son bras gauche : il les montre de la main droite ouverte, car, en les mangeant, il veut convaincre ses disciples et attester que c'est bien lui qui leur apparaît, en réalité, avec son même corps.

1. *L'Évangile*, t. II, p. 239 ; pl. LXXXIV, fig. 1.

2. *Ibid.*, pl. LXXXV, fig. 2.

3. « La première est vêtue d'une tunique violette et d'une robe brune. Tout dans cette belle composition respire la beauté et la simplicité. On remarquera l'inclinaison des deux saintes femmes, qui se répète jusqu'au XIIe siècle pour indiquer leur empressement » (*L'Évangile*, t. II, p. 278 ; pl. XCIII, fig. 2).

1. « Celui qui est en avant, tunique et manteau gris ; l'autre, tunique blanche et manteau rouge. Cette mosaïque est une des mieux conservées, nous n'avons remarqué que quelques retouches insignifiantes dans les têtes » (*L'Évangile*, t. II, p. 290 ; pl. XCV, fig. 2).

2. M. Rohault de Fleury écrit *dix*, mais sa gravure plus exacte en indique *onze*, dont un peu apparent. Il interprète le sujet autrement que nous et en fait l'*Incrédulité de saint Thomas :* aussi les poissons ne figurent-ils pas dans les mains recouvertes de l'apôtre qui s'incline à gauche. Il termine ainsi sa description : « Comme dans l'ivoire du Vatican, la plaie est à gauche. Sauf la tête de Notre-Seigneur, la mosaïque est en général bien conservée. On y voit seulement quelques retouches dans les têtes du groupe à la gauche du Christ » (*L'Évangile*, t. II, p. 293 ; pl. XCVI, fig. 3).

4. La zone intermédiaire comprend trente-deux personnages, seize de chaque côté. Ils sont isolés et occupent chacun un des trumeaux ; seulement, aux deux extrémités, ils sont groupés trois par trois, car en cet endroit il n'y a pas de fenêtres; ou, si l'on aime mieux, la disposition continue la même, mais l'un d'eux remplace une des fenêtres absentes. Debout, ils foulent, de leurs pieds chaussés de sandales, un sol vert, vu en perspective. Leur nimbe est blanc. Tous portent la tunique laticlavée de brun (1) et le manteau blanc, marqué d'un *gamma*, également brun : une seule fois, on y remarque la lettre H. Les figures sont jeunes ou âgées, barbues ou imberbes. D'une main, ils tiennent un rouleau, fermé, demi-ouvert ou complètement développé ; quelquefois c'est un livre à couverture gemmée et fermoir. La main droite s'appuie parfois sur le livre ou le rouleau, ou encore elle est entièrement ouverte, indiquant l'étonnement ; posée horizontalement, elle montre ; elle fait aussi le geste de la parole, qui est le même que celui de la bénédiction latine. Le premier m'a paru être saint André ; le second, saint Pierre, à cause de sa tonsure faite aux ciseaux et de son grand âge. Le troisième pourrait être saint Jean, car il est imberbe. Plusieurs têtes ont été complètement refaites.

Qui sont ces personnages ? Le P. Garrucci ne veut y voir que des prophètes; mais leur nombre s'y oppose, car il n'y en a que vingt-quatre en tout, douze grands et douze petits. Je préfère donc y ajouter les apôtres, et, dans cette hypothèse, nous aurions douze apôtres, douze grands prophètes et seulement huit petits prophètes. Je ne vois pas possibilité de les interpréter autrement, tout en faisant observer que les prophètes sont traités avec les mêmes honneurs que les apôtres ; mais il ne faut pas en être surpris, puisque les uns et les autres forment le groupe si connu des vingt-quatre vieillards.

Au-dessus de leurs têtes, en signe d'honneur, se détache sur fond noir une coquille, surmontée d'une croix pattée qu'accostent deux colombes blanches (1). Je dis *coquille*, quoique la forme soit aussi celle de l'éventail, dont les bords seraient dentelés, avec bandes horizontales brodées, entrecoupant les côtes verticales. Autour descend un chapelet de perles, et du centre pend une couronne gemmée. Nous avons ici une variante du thème habituel des vingt-quatre vieillards, c'est-à-dire que les prophètes et les apôtres, au lieu de tenir leurs couronnes entre leurs mains, les ont en permanence suspendues au-dessus d'eux, soit qu'ils ne les aient pas encore offertes au Christ, soit que celui-ci, après les avoir acceptées, les leur ait remises pour attester la perpétuité de leur victoire et de leur récompense.

Les fenêtres cintrées sont diversement décorées de rinceaux, de gemmes rondes ou losangées, de roses timbrées d'une croix. Au-dessus du cintre est figuré un canthare, qui sépare deux oiseaux affrontés. Ces oiseaux sont très variés : souvent leur plumage est blanc, mais on y reconnaît très distinctement la perdrix rouge et le perroquet vert à collier rouge. Si donc les colombes qui surmontent les prophètes et les apôtres sont le symbole des personnages célestes qu'ils accompagnent, les autres oiseaux doivent faire allusion aux âmes des fidèles.

1. Originairement, le laticlave fut couleur pourpre ou écarlate ; plus tard seulement la teinte se fonça : « Virgulas coccineas » (Alcuin., *De celebrat. Miss.*). « Lineas coccineas » (Amalar., *De Eccles. offic.*, lib. II). — On peut consulter sur ce sujet le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 1re édit., p. 155 ; le *Bulletin d'archéologie chrétienne*, 1871, p. 166, et les *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, t. XXXVIII, p. 428.

1. Voir sur les colombes affrontées les observations du chanoine Davin dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. XXX, p. 114. — Les deux colombes affrontées, perchées sur des rinceaux d'or, se remarquent à la base de la coupole de la chapelle Saint-Satyre, à Milan (Ve siècle).

5. La troisième zone est consacrée aux martyrs, les vierges à gauche, les hommes à droite, car, suivant l'observation du P. Garrucci, l'artiste en cela s'est conformé aux traditions locales et à la séparation des sexes, qui était alors une loi rigoureuse dans l'Église. C'est l'abbé Agnello lui-même qui en a fait la remarque à l'origine : *Ex Ravenna egrediuntur martyres parte virorum ad Christum euntes, ex Classe virgines procedunt ad sanctam Virginem virginum procedentes munera offerentes.* De ce que les hommes sont à droite du spectateur et les femmes à gauche, j'en conclus qu'il s'agit de la droite de l'autel, qui, comme dans les basiliques romaines, devait être tourné vers les fidèles.

Sur la paroi de gauche, les Vierges (1), au nombre de vingt-trois, sortent des portes de la ville maritime ou du port de Ravenne et, précédées des rois mages, elles offrent leurs couronnes à celle qui est leur reine et par elle au Fils qu'elle tient sur ses genoux. Le fond est d'or, ce qui fait ressortir avec avantage les nuances variées de l'émail. La mer est bleue et transparente, la surface de l'eau à peine ridée. Trois bâtiments, dont la coque est d'or, entrent dans le port : ils sont munis de rames et d'un mât central, retenu par des cordages. Au plus éloigné est tendue une voile blanche, faite de pièces nombreuses, ce qu'atteste sa division en carreaux réguliers ; son mât est terminé par une croix (2). Deux tours carrées, régulièrement appareillées, flanquent l'entrée du port : elles sont terminées à la partie supérieure par une série d'ouvertures formant ce qu'à Rome on nomme une *loggia*. La ville elle-même, entourée de hautes murailles d'or, sur lesquelles des tours font saillie, comprend dans l'intérieur un certain nombre de monuments, tels qu'un amphithéâtre, un portique, une maison à tuiles rouges, un mausolée crénelé avec son toit conique, un temple à fronton. L'enceinte, de forme allongée, est crénelée, chaque merlon étant percé d'une ou de plusieurs meurtrières. La porte, qui ouvre à l'opposé de la mer, est cintrée, crénelée et protégée par deux tours, coiffées de toits peu élevés au-dessus de la *loggia*. Le nom de la ville est écrit au-dessus de cette porte : CIV *(Civitas)* CLASSIS (1).

Pourquoi Ravenne est-elle représentée ici et partagée en deux villes ? Ce motif doit avoir une signification intrinsèque et topique, qui ne pouvait alors échapper à l'intelligence du fidèle pas plus qu'actuellement il ne se dérobera à la sagacité de l'archéologue. La ville a voulu par là montrer quel culte particulier elle rendait aux saints martyrs et solliciter leur protection pour elle-même. Aussi les saints confesseurs de la foi ne se contentent-ils pas de présenter leurs couronnes à Celui qui au ciel est leur récompense, mais ils deviennent des intercesseurs pour les habitants qui ont confiance en leur prière. C'est donc à titre de protecteurs de la ville qu'ils sont groupés ensemble ; de nos jours, on dirait des *patrons* ou des saints *tutélaires*. La ville est partagée,

1. Quicherat en a représenté une, p. 94, dans l'*Histoire du costume en France*.

2. Cassiodore, *lib.* V, *Epist. 17*, nous a conservé une lettre de Théodoric, où il est question de la flotte réunie dans le port et des bois qui arrivent par le Pô pour la construction des navires : « Divino nobis auxilio suffragante, cujus virtutis est hominum vota perficere, proxima die iduum juniarum ad urbem Ravennatem congregatio navium cuncta conveniat, quatenus res de vicino fine gaudentes ad plenissimum perducantur effectum. Sed quoniam dromonum numerum, juvante Deo, cupimus ampliari, si qua ligna fabricis eorum necessaria per utramque Padi ripam potuerint inveniri, nullo obsistente, jubemus abscindi..... Mittat Padus noster indigenas pelago naves et abies, quæ fluentis amnicis nutrita surrexit, maximarum superare cumulos discat undarum. »

1. L'*Art* a publié, en gravures dans le texte, « le port de Classis » et le « palais de Ravenne », d'après ces mosaïques (n° du 1er févr. 1885).

comme elle l'est en réalité [1], de manière à donner facilité de former deux processions distinctes, ayant leur point de départ dans l'une ou l'autre section.

Les vierges partent de la cité maritime dont elles ont déjà franchi la porte. Des lettres bleu foncé inscrivent leur nom sur une seule ligne au-dessus de leur tête. Chaque nom est précédé d'une croix et du qualificatif *sancta*, abrégé en trois lettres, comme il sera toujours pratiqué ultérieurement. Elles se succèdent dans l'ordre suivant, en avançant dans la nef de bas en haut, c'est-à-dire des moins dignes aux plus dignes, car elles doivent observer entre elles une certaine hiérarchie que je ne saisis pas, mais dont les éléments pourraient être fournis par les calendriers et les livres liturgiques de ce siége antique qui remonte aux temps apostoliques, à un disciple même de St Pierre : Ste Eugénie, SCA EVGENIA ; Ste Sabine, SCA SAVINA ; Ste Christine, SCA CRISTINA ; Ste Anatolie, SCA ANATOLIA ; Ste Victoire, SCA VICTORIA ; Ste Pauline, SCA PAVLINA ; Ste Émérence, SCA EMERENTIAN ; Ste Darie, SCA DARIA ; Ste Anastasie, SCA ANASTASIA ; Ste Justine, SCA IVSTINA ; Ste Félicité, SCA FELLICITAS ; Ste Perpétue, SCA PERPETVA ; Ste Vincente, SCA VINCENTIA ; Ste Valérie, SCA VALERIA ; Ste Crispine, SCA CRISPINA ; Ste Lucie, SCA LVCIA ; Ste Cécile, SCA CECILIA ; Ste Eulalie, SCA EVLALIA · Ste Agnès, SCA AGNES ; Ste Agathe, SCA AGATHES ; Ste Pélagie, SCA PELAGIA et Ste Euphémie, SCA EVFIMIA [2].

1. Jornandes dit même qu'il y avait trois villes, portant trois noms différents et pourtant n'en formant qu'une seule: « Trino urbs ipsa vocabulo gloriatur trigeminaque positione exultat, id est prima Ravenna, ultima Classis, media Cæsarea, inter urbem et mare plana molitie arenaque munita. » (*Gothor. Histor.*)

2. M. Rohault de Fleury, dans les *Saints de la Messe*, a figuré Ste Cécile (t. I, p. 57, pl. XIX), Ste Agnès (p. 176, pl. VIII), Ste Agathe (t. II, p. 34, pl. XIII), Ste Lucie (p. 95, pl. IV), Ste Anastasie (p. 46, pl. V), Ste Perpétue (p. 179, pl. III), Ste Félicité (p. 193, pl. X).

Le P. Garrucci raisonne ainsi à leur sujet : « Dans ce nombre ne se trouvent pas les deux martyres de Ravenne, Fusca et Maura, dont la fête se célèbre le 13 février, ce qui démontre que, dans le choix de ces vingt-deux saintes martyres et vierges, on ne prit pas garde aux saintes locales, mais, au contraire, aux plus célèbres de l'Église, tout en tenant compte de celles qui reposaient à Ravenne. Il paraît vraisemblable que sainte Euphémie tient le premier rang, parce qu'il était de tradition que ses reliques avaient été transportées d'Aquilée. Elles gisaient, avec celles de sainte Agathe, sous le maître-autel de la cathédrale, où elles furent découvertes en 1686 (Tarlazzi, *Mem. sacre*, pag. 197 et suiv.). On en célébrait la mémoire à Aquilée, le 3 et le 9 septembre, selon le catalogue manuscrit de cette église. S'il en est ainsi, il faudrait voir en elle la martyre d'Aquilée et non la célèbre martyre de Chalcédoine : la chose est cependant douteuse. Entre Euphémie et Agathe est placée la sainte vierge Pélagie. Nous tenons que c'est la plus célèbre, c'est-à-dire celle d'Antioche, dont l'éloge a été fait par saint Ambroise, saint Augustin et saint Chrysostome. Sa mémoire était fixée au 9 juin. Entre les deux vierges romaines Cécile (dont le nom est écrit *Cecilia* au lieu de *Cæcilia*) et Agnès prend place l'image de sainte Eulalie, très célèbre à Barcelone. Il a plu au peintre de mettre près de sainte Agnès un symbole singulier, omis par Ciampini, et qui est un agneau avec une clochette au cou » (p. 54). Je ne trouve nullement ce symbole singulier, car il est très ancien en iconographie chrétienne et il se base à la fois sur les actes de la Sainte et la légende du bréviaire romain [1]. Il

1. « Stans a dextris ejus agnus nive candidior, Christus sibi sponsam et martyrem consecravit » (*Ant. de l'office du 28 janvier*).

n'est *singulier* qu'en ce sens qu'il est unique, les autres saintes n'ayant pas d'attribut qui puisse les faire reconnaître. L'agneau est debout et marche en avant de la jeune vierge romaine vers laquelle il détourne la tête : à son cou pend une bulle d'or, attachée par un ruban rouge. Je dis *bulle*, car je n'ai pas vu autre chose : toutefois la clochette serait aussi dans les traditions romaines, car l'on sait qu'il était dans l'habitude, fréquente encore actuellement, de n'envoyer les troupeaux aux champs qu'avec une clochette pour qu'ils ne pussent s'égarer (1).

« Je ne m'arrête pas à la fameuse sainte Lucie : quant à celle qui la suit, Crispine, il suffira de rappeler qu'elle a été plusieurs fois louée par saint Augustin comme une insigne martyre de Tébeste, en Numidie. Valérie est certainement l'épouse de Vital, réputée mère des deux jumeaux Gervais et Protais. Nous n'avons aucun renseignement sur Vincente, ni dans le martyrologe romain ni dans celui d'Usuard et les autres, même pas dans les martyrologes grecs. Justine est vraisemblablement celle qui partagea avec Cyprien la gloire du martyre à Nicomédie. J'omets, parce qu'elles sont très connues, Perpétue, Félicité, Anastasie et Darie. La lacune qui précède le nom de Pauline pourrait peut-être se combler par l'une de ses compagnes, nommée au martyrologe romain, le 2 et le 31 décembre. Il y eut deux Pauline, martyres à Rome. La troisième Pauline, dont la fête se célèbre le 6 juin, partagea la récompense avec Artemius son père et Candide sa mère. Mais aujourd'hui on y lit MERENTIAN. Sainte Victoire peut bien être la romaine, femme d'Eugène, sinon plutôt la martyre de Trebula Mutuesca ou de Monteleone en Sabine. Sainte Anatolie possède dans le Cicolano une cité qui porte son nom. On fait mémoire de sainte Savine dans l'église Milanaise ; mais si *Savina* est la même chose que *Sabina*, ce pourrait être la Sabine de Rome, martyre illustre. Sainte Eugénie et sainte Christine sont très connues, l'une romaine et l'autre de Bolsena » (p. 57).

Le type des saintes femmes est à peu près le même partout. Elles sont vues de trois quarts : rarement la tête est droite, presque toujours elle incline, comme si elle faisait un salut (1). Le nimbe est d'or, avec un double cercle blanc et rouge. Les cheveux, partagés au-dessus du front, s'enroulent

1. Au musée d'Alby est un cippe gallo-romain, où l'on voit « un petit chien, dont le cou est garni d'un collier plat et large comme un ruban, auquel est suspendu une sorte de grelot » (*Bullet. arch.*, 1889, p. 199).

Près de la statue d'une déesse-mère, on voit « un chien de petite taille, ayant au cou un collier muni de son grelot » (*Bullet. d'arch. du Com. des trav. historiq.*, 1888, p. 113).

Au cimetière de Priscille, dans la scène d'Orphée, est à sa droite « un chien, gardien du troupeau, avec la clochette suspendue au cou » (*La science catholique*, t. IV, p. 54).

La vie de saint Médard, évêque de Noyon (459-545), contient ce trait rapporté par le *Pèlerin :* « Une génisse avait tenté un homme désireux du bien d'autrui. Pour cacher son larcin, le voleur avait rempli de foin la clochette suspendue au cou de l'animal. Mais, ô merveille, voilà que la clochette sonne, ne cesse de sonner. Ainsi découvert, le larron est conduit vers le bienheureux qui lui montre la grandeur de sa faute et les dangers d'une vie coupable. Après lui avoir fait promettre de changer de conduite, il le renvoie avec une bonne aumône et sa bénédiction. »

Dans la vie de sainte Humilité, publiée par les Bollandistes au tome V de mai, p. 205, il est parlé d'une belette qui avait au cou un grelot. « Die quadam mustella quædam cum pelteolo ad collum in cellam introivit... super fenestram ascendit... sonalium deposuit. »

1. « Ce qui frappe le plus ici, c'est la longue procession des saintes..... La régularité de leurs traits, une inclinaison légère et gracieuse de la tête leur donnent un charme particulier. Involontairement on se prend à songer à l'antiquité classique et à certaines œuvres d'une incomparable perfection, mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qu'on retrouve encore ici. Il semble que le passé ait légué à ces artistes byzantins quelques-unes de ses qualités maîtresses ; mais ils ont perdu le sentiment de la vie libre et spontanée ; ils s'éloignent de l'harmonie, de la symétrie naturelle, pour s'enfermer dans une uniformité absolue. L'impression de ces œuvres est fort vive, mais elle perd à être analysée, elle ne satisfait point l'esprit par une saine et complète conception du beau. » (Bayet, *Recherches*, p. 99.)

autour de la tête et couvrent les oreilles. Leur long voile blanc, qui descend jusqu'aux pieds, est fixé au sommet de la tête par un bandeau gemmé, avec un fermoir dont le cabochon, entouré de perles, est alternativement bleu ou rouge. Ce voile, frangé à la partie inférieure, est retenu à la taille par un ruban blanc, passé en bandoulière et revient sur l'épaule gauche de manière à couvrir un des bras ; il est marqué de trois pièces d'or carrées, deux en avant et une en arrière. C'est dans ce pan relevé qu'est posée leur couronne (1) feuillagée avec fermoir gemmé, qu'elles soutiennent aussi de la main droite, tantôt nue, tantôt couverte. Au cou brille un collier de gemmes, rondes et vertes, simplement enfilées comme les grains d'un chapelet (2). Leurs cheveux sont blonds, leurs souliers rouges et leurs yeux grands ouverts. Elles portent un triple vêtement : d'abord une robe blanche laticlavée et dont les manches, serrées aux poignets, sont garnies d'un double orfroi gemmé. Les laticlaves se composent, soit de deux lignes parallèles, avec une série de points au milieu, soit de l'ornement en cœur ou pointe de lance, nommé *mucro ;* tantôt d'un zigzagué avec points aux angles, ou encore d'une ligne ondulée flanquée des mêmes points. Le second vêtement est une *stola* ou large bande étroite, semblable à un scapulaire ou à un orfroi, galonnée tout autour et brodée dans toute sa hauteur de couleurs et de dessins variés dont quelques-uns forment des feuillages, des gemmes ou des ornements géométriques. Par dessus elles mettent une robe d'apparat, à manches courtes et larges, à col gemmé (1), avec bordure également rehaussée de pierres précieuses. Cette robe est serrée, au-dessous des seins peu accusés, par une ceinture dont le fermail présente une gemme ronde entourée de perles. Le dernier vêtement est relevé sur la hanche gauche, de manière à former des plis obliques. L'étoffe est des plus variées. Voici les six types que j'ai relevés : semis de ronds, avec un point au milieu et des points régulièrement espacés sur le fond, le tout de couleur noire ; un semis en quinconce de quatre points noirs disposés en losange ; une espèce de feuilles fantaisistes, formées de cinq découpures droites ou légèrement courbes, alternativement rouges et vertes ; une série de cercles, avec un point central et un point entre deux, le tout rouge ou vert ; une succession de petits rectangles bruns, accostés chacun de quatre petites croix vertes ; enfin une alternance de ronds et de losanges avec un point au centre.

Les gemmes sont généralement vertes, ce qui indiquerait des émeraudes ; serties d'or, elles sont aussi quelquefois montées à griffes et toujours ovales ou rondes. Les perles sont imitées avec de la nacre.

Le sol sur lequel elles défilent est vert planté alternativement de lis blancs et de roses rouges, montées sur de hautes tiges. La plante masque le pied du palmier qui se dresse entre deux saintes. La tige de

1. « Les couronnes portées par des personnages saints dans les plis de leurs vêtements et dans lesquelles M. Reusens voit l'équivalent du nimbe plutôt que des *oblations* » (*Revue de l'Art chrét.*, 1885, p. 247). Je crois que l'auteur des *Éléments d'archéologie chrétienne* est ici dans l'erreur. Le nimbe et la couronne sont deux attributs distincts et non équivalents, puisqu'on les trouve souvent réunis sur le même personnage.

2. Prudence fait ce portrait d'une femme du IVe siècle :

« ..... Quod adhuc res exigat aut hyacinthis
Pingere sutilibus redimitæ frontis in arce,
Colla vel ignitis sincera incingere sertis,
Auribus aut gravidis virides suspendere baccas,
Nectitur et nitidis concharum calculis albens,
Crinibus aureolisque riget coma texta catenis. »
(*Hamartigenia*, 267-272.)

1. Le *Segmentum* s'entend d'une bande d'étoffe, qui plus tard fut très ornée et que l'on cousait autour de l'ouverture du col de la tunique. Les classiques fournissent ces deux définitions : « Monile, ornamentum gutturis, quod et segmentum dicunt » (*Servius.*) « Segmentum, ornamentum colli, quod monile vocatur » (*Valer. Maxim.*).

l'arbre, chargée d'écailles, s'élargit à mesure qu'elle monte : de la tête évasée s'échappent deux grappes de dattes rouges et trois palmes effilées. Les dattes ne sont pas disposées en régimes, mais chacune d'elles a sa tigette distincte. Quant aux palmes, l'une occupe le milieu et les deux autres s'inclinent à droite et à gauche ; leurs couleurs alternent, c'est-à-dire que si la palme centrale est bleue, les deux latérales sont vertes et, si elle est verte, les autres sont bleues.

6. En avant du cortège des saintes femmes sont figurés les trois mages, dont il ne reste plus malheureusement que la partie inférieure (1). Le sol continue à être vert et fleuri, et ce groupe est séparé encore par un palmier, plus large et à chevelure plus abondante, de Ste Euphémie, qui est la première du cortège. Ils s'avancent avec empressement, le corps et les mains tendus en avant. J'ignore jusqu'à quel point la restauration qui en a été faite est exacte ; en tout cas, elle leur donne la couronne (2), quand il serait peut-être plus dans la tradition de les représenter avec le bonnet phrygien.

Leur jaquette, qui atteint à peine le genou, est galonnée d'or, et leur manteau à collet est agrafé sur l'épaule droite ou sur la poitrine. Leurs souliers se terminent en pointe. Leur pantalon collant est rehaussé en avant et orné, à la partie inférieure, d'une large bande gemmée. Au-dessus de leur tête sont inscrits leurs noms de cette sorte : ✠ SCS-BALTHASSAR-SCS-MELCHIOR-SCS-GASPAR. Ils offrent leurs présents symboliques (1) dans des vases fermés et godronnés : le premier vase est seul uni à la panse. Le mage le plus ancien, un vieillard, se présente à la tête des deux autres ; le second est imberbe et le troisième barbu. Dans le ciel brille l'étoile à huit rais qui les conduit. Le P. Garrucci parle d'eux en ces termes : « Les trois mages sont vêtus à l'orientale, avec anaxyrides et chlamydes de couleurs diverses. Gaspar a une saie de pourpre et des anaxyrides violettes, couleur dite *hyacinthino* par Agnello. Les anaxyrides de Balthazar sont de couleur jaune et sa chlamyde de couleur changeante, comme les anaxyrides de Melchior dont la saie est blanche. Voici son texte : « Ex classe Virgines procedunt ad Sanctam Virginem Virginum procedentes, munera offerentes et Magi antecedentes, sed tamen cum variis vestimentis depicti sunt. Nam Gaspar aurum obtulit in vestimento hyacinthino, Balthasar thus obtulit in vestimento flavo, Melchior mirrham obtulit in vestimento vario. » Parlant des couleurs de la saie, il les répartit ainsi : Gaspar a un manteau de pourpre, *purpurato sago indutus*, tandis que le second

1. « Ces mages, d'une époque bien postérieure au VIe siècle, ont de plus été restaurés, il y a vingt ans. Une partie de la mosaïque étant tombée à la suite d'un tremblement de terre, un cardinal fit venir de Venise un mosaïste qui a trouvé sous l'enduit des fragments de l'ancienne mosaïque. » M. Rohault de Fleury, à qui j'emprunte ce fait (*L'Evangile*, t. I, p. 70), a donné une gravure de la scène des mages (pl. XXII) et en a fait une description très détaillée.

2. « Les mages sont couronnés : c'est le plus ancien exemple que nous en connaissons, et leur couronne est à dents » (de St-Laurent, *Guide de l'art chrét.*, t. II, p. 75). Comme l'auteur renvoie à cet endroit à Ciampini, j'estime qu'il a plutôt basé son appréciation sur la planche du prélat romain, et alors il n'y a pas trop lieu d'insister sur la nouveauté archéologique de la couronne, à laquelle il revient encore, t. IV, p. 167. Je préfère l'observation consignée à la page 169 : « Les mages s'approchent, apportant leurs présents ; parmi les très nombreux monuments des huit premiers siècles où ils sont représentés, il n'y en a peut-être pas un seul où ils ne soient debout : c'est déjà une innovation qu'ils soient inclinés, comme dans les mosaïques de St-Apollinaire le Neuf à Ravenne, au VIe siècle. » Il serait toutefois plus exact de dire que, primitivement, ils étaient légèrement penchés, tandis que maintenant ils s'inclinent profondément, en attendant qu'ils s'agenouillent. Il importait de bien déterminer ces trois attitudes successives, qui indiquent des idées et des époques différentes.

1. « Thus Deo, myrrham homini, aurum offerunt regi, scienter divinam humanamque naturam in unitate venerantes ; quod cordibus credunt muneribus protestantur. » (S. Leo, *Serm. de Epiph.*)

est *in vario sago* et le troisième, *in candido munus obtulit* » (page 54) [1].

La Vierge, vers laquelle les mages se dirigent, est représentée de face, assise sur un trône. Le siège, muni d'un escabeau, gemmé sur la tranche, a ses montants également gemmés : son dossier rectangulaire est contourné d'un encadrement gemmé que terminent des boules, ornées de la même manière. Le fond forme un quadrillé à l'aide de perles disposées obliquement. Le coussin, long et arrondi, est semé d'étoiles d'or, pour indiquer qu'elle règne dans les cieux et qu'elle partage avec son Fils le trône étoilé dont il est question dans la liturgie, à l'office de l'Assomption, *stellato sedet solio.* Sa robe violette est laticlavée d'or, avec galons d'or aux poignets ; une bordure d'or rehausse son manteau violet, et son voile est marqué d'une petite croix au-dessus du front. Son nimbe d'or est cerclé de blanc et de violet : ses souliers sont rouges. Pendant que sa main droite fait le geste de la bénédiction ou plutôt de la parole, elle tient de la gauche sur son giron l'enfant Jésus sandalé, la main droite ouverte, comme pour recevoir les présents qui lui sont offerts et qu'il ne regarde pas. Son nimbe d'or est timbré d'une croix gemmée, sa tunique blanche laticlavée d'or et son manteau blanc brodé à l'épaule d'un *gamma* d'or. Quatre anges font escorte à la Vierge, prêts à obéir à ses commandements, car la liturgie la proclame la reine des cieux et la souveraine des esprits célestes : *Ave, regina cœlorum ; ave, domina Angelorum.* Ils sont debout, deux à droite et deux à gauche. Leurs pieds sandalés foulent un sol vert et fleuri. Leurs longues ailes sont au repos. Un nimbe bleu-clair entoure leur tête, dont les longs cheveux sont retenus au front par un ruban blanc. Leur tunique blanche est laticlavée d'or, galonnée d'or aux poignets, et leurs manteaux, également blancs, ont pour marque un gamma d'or. Ils ont tous dans la main droite un gros bâton d'or, terminé par une boule de même. Le premier tend la main vers les mages, les invitant à s'approcher de Marie que le second leur montre : le premier du côté gauche gesticule comme s'il parlait, et le suivant est représenté avec le geste de l'étonnement ; mais cette partie a été refaite.

Ces quatre anges, qu'aucune inscription ne désigne, sont cependant faciles à nommer d'après la tradition iconographique, qui devient une certitude, en présence d'un document du Ve siècle, par conséquent peu éloigné de la date de la mosaïque. Fauno, *Dell'antichità di Roma*, Venise, 1548, p. 152 et 153, rapporte qu'en 1544 on découvrit, à Rome, dans la basilique de St-Pierre, le tombeau de Marie, fille de Stilicon et femme de l'empereur Honorius. Or, parmi les bijoux était une lame d'or, gravée au nom

1. M. Rohault de Fleury s'exprime ainsi au sujet du symbolisme des vêtements des trois rois : « Gaspar, dont l'habit est couleur d'hyacinthe, qui signifie le mariage, offre de l'or, présent royal, dans un manteau de pourpre indiquant les souffrances du roi. Balthasar, vêtu d'une tunique jaune, qui signifie la virginité, offre l'encens, figure sacerdotale ; son manteau blanc exprime qu'après la résurrection, il sera dans une clarté divine. Melchior, dont le vêtement est de couleurs variées, qui expriment la pénitence et que le Christ est venu guérir tous les infirmes, qu'il sera exposé aux insultes et aux coups des Juifs, offre la myrrhe, image de la mort » (*L'Evangile*, t. I, p. 70). Cette interprétation, dont il aurait été bon de donner le texte original, serait celle même d' « Agnelli, sacré évêque en 553 ».

Rhaban Maur a écrit, au IXe siècle, deux hymnes sur l'Épiphanie. Il y expose clairement, avec la tradition ecclésiastique, le symbolisme des présents offerts par les Mages :

« Cui mox ergo Magi munera deferunt,
Thus, myrrham, aurum ab Ophir, regi, homini, Deo. »

« Magi ferebant munera,
Primi legati gentium,
Quæ cum sacro mysterio
Signant latentis gloriam.
« Aurum potentis regmina,
Numen sacrum thus indicat,
Carnemque myrrha mortuam,
Mundi piantem machinam. »

(*Hrabani Mauri poemata*, édit. du P. Brower, Mayence, 1617, p. 70, 71.)

des quatre archanges : « Vi era una laminetta d'oro con queste parole scritte in greco : *Michael, Gabriel, Raphaël, Uriel.* » Qu'on remarque la coïncidence : l'inscription est en grec et très probablement d'origine byzantine, comme la mosaïque elle-même, qui fut certainement inspirée, sinon dessinée par des artistes venus d'Orient. (Voir sur ce groupe céleste X. B. de M., *Œuv. compl.*, t. II, p. 358 ; t. XI, au chapitre des *Quatre archanges.*)

7. Le côté droit offre une ornementation analogue à la précédente, c'est-à-dire que les martyrs se rendent vers le Christ, sans intermédiaire et sortent de la ville de Ravenne. Le palais [1], PALATIVM, est vu en perspective : il forme comme un triangle. Le toit est revêtu d'une couverture en tuiles plates et tuiles courbes. Les murs sont crénelés partout : la façade s'augmente d'un portique. Quatre colonnes supportent trois cintres, dont la retombée a lieu sur des tail-

Mosaïque de St-Apollinaire le Neuf : la Vierge et les quatre archanges.

loirs marqués d'une croix. Aux entrecolonnements sont pendus des rideaux blancs dont les anneaux d'or glissent dans une tringle horizontale. Au milieu, le rideau blanc est relevé sur les côtés et noué à la partie inférieure : il est orné, aux angles, de *gamma* d'or brochés de rinceaux, avec une pièce carrée, en dedans en or, rehaussée d'une rose rouge. Les deux rideaux latéraux sont blancs avec un semis de roses rouges, marquées d'une croix verte. La partie inférieure est frangée. Les tympans latéraux sont remplis par des guirlandes de feuillages, pendant en festons de chaque côté et rattachées au sommet du cintre par deux rubans. De là pend par trois fils une couronne, également feuillagée, avec un fermoir en fleuron. Aux écoinçons, deux victoires ailées tiennent des festons des deux mains. Le palais se développe à droite : le soubasse-

1. M. Müntz en a inséré une gravure sur bois dans *La Tapisserie*, p. 73.

ment forme un portique, avec rideaux blancs semés de roses rouges à croix vertes, pendus aux entrecolonnements. Des victoires, tenant des festons, occupent les écoinçons. L'étage supérieur, au-dessous du toit, s'allonge en galerie cintrée ; aux écoinçons se répètent encore les mêmes victoires. Les volets qui ferment les baies simulent des panneaux de bois moulurés, et le tympan est garni d'une grille ou transenne d'argent. A gauche se répète le même motif de portique et, dans l'enceinte des murs crénelés, on aperçoit des édifices publics : ainsi une construction circulaire avec coupole dallée, analogue à St-Étienne le Rond ; une basilique à trois nefs, avec portique et chevet carré ; une autre construction circulaire, semblable au Panthéon et enfin une grande fabrique à fenêtres cintrées et une maison. La porte de la ville est flanquée de deux tours carrées à *loggia ;* une inscription la nomme Ravenne, CIVITAS RAVENN. Le P. Garrucci fait observer que le tympan imite un bas-relief, qu'il explique ainsi : « On voit dans le tympan de la porte de Ravenne, quand on l'étudie de près, un groupe de trois personnages, vêtus d'une tunique et d'un manteau marqués du Γ. Le personnage du milieu porte, appuyée sur l'épaule droite, une croix. Il est en marche, et un serpent se déroule sur le sol à ses pieds : à droite et à gauche, sont deux bouquets de fleurs qui sortent de terre. Il me semble que l'on a voulu exprimer ici St Apollinaire au milieu de ses deux disciples, lorsqu'il vint à Ravenne pour y planter la foi et détruire l'idolâtrie symbolisée par le serpent. La croix qu'il porte sur l'épaule est sans doute l'insigne de son martyre (p. 54). »

Il n'est pas dit que St Apollinaire, premier évêque de Ravenne, ait été crucifié ; cet attribut ne peut donc le caractériser sûrement. Aussi je verrais plutôt dans cette figure St Pierre, envoyant son disciple Apollinaire à Ravenne et celui-ci se faisant suivre d'un compagnon. Quant au serpent, je douterais qu'il représente l'idolâtrie, quoique ce symbole ait été antérieurement usité pour la statue de l'empereur Constantin : le reptile doit faire allusion à une légende que nous ne connaissons plus.

Les saints martyrs (1) qui sortent de la ville de Ravenne sont, en suivant le même ordre que précédemment :

St Sabin, SC̄S SABINVS ; St Hyacinthe, SC̄S IAQVINTVS ; St Prote, SC̄S PROTVS ; St Chrysogone, SC̄S CRISOGONVS ; St Pancrace, SC̄S PANCRATIVS ; St Vincent, SC̄S VINCENTIVS ; St Polycarpe, SC̄S POLICARPVS ; St Demiter, SC̄S DEMITER ; St Sébastien, SC̄S SEBASTIANVS ; St Apollinaire, SC̄S APOLLENARIS ; St Félix, SC̄S FELIX ; St Nabor, SC̄S NAMOR ; St Ursicin, SC̄S VRSICINVS ; St Protais, SC̄S PROTASIVS ; St Gervais, SC̄S GERBASIVS (2) ; St Vital, SC̄S VITALIS ; St Paul, SC̄S PAVLVS ; St Jean, SC̄S IOHANNIS ; St Cassien, SC̄S CASSIANVS ; St Cyprien, SC̄S CYPRIANVS ; St Corneille, SC̄S CORNELIVS ; St Hippolyte, SC̄S YPPOLITVS ; St Laurent, SC̄S LAVRENTIVS ; St Sixte, SC̄S SYSTVS ; St Clément, SC̄S CLEMIS et St Martin, SC̄S MARTINVS (3).

Le P. Garrucci a fait sur les noms et les personnes de judicieuses observations que

1. M. Rohault de Fleury a représenté, dans ses *Saints de la Messe*, t. II, St Chrysogone, p. 211, pl. III ; Sts Jean et Paul, p. 237, pl. V ; SS. Cyprien et Corneille, t. III, pl. III ; S. Clément, t. III, pl. CCXXIX.

2. Dans la mosaïque de la chapelle St-Satyre, à Milan (Ve siècle), St Protais passe avant St Gervais, étant à la droite de St Ambroise. De plus, il a une barbe et des cheveux blancs, tandis que St Gervais est imberbe. St Protais, puisqu'il s'agit de deux frères, serait donc l'aîné ; mais il faudrait, à ces caractéristiques, renoncer à y voir deux jumeaux, comme le voudraient leurs Actes.

3. Il existait des reliques de St Martin dans l'église de St-André, à Ravenne, où l'on voyait, peut-être en mosaïque, le fait bien connu de sa charité. C'est St Fortunat qui nous l'apprend dans ce distique (édit. du P. Brower, p. 33) :

« Sunt loca Martini, qui texit veste tonantem,
Ne magis algeret se spoliare dedit. »

je vais reproduire ici : « St Clément, CLEMIS, est précédé de l'appellatif sc̄s, employé ici pour la première fois, autant que nous pouvons le savoir par les monuments subsistants, en l'honneur des saints martyrs et des saintes vierges et martyres qui sont à la paroi opposée. A cette époque et plus tard, la prononciation grecque de l'H, est transportée dans le latin I ; on lit donc *Iohannis*, *Demiter*, et *Eufimia*, au lieu de *Iohannes*, *Demeter* et *Eufemia*.

« On ne peut deviner le motif qui porta à choisir ces saints et à les distribuer dans l'ordre où ils sont. St Ursicin, martyr de Ravenne, est à la treizième place après St Martin, pendant que St Apollinaire, premier évêque de la même église, se trouve à la seizième. Ceci démontre que l'auteur de cette mosaïque ne fut pas St Agnello, car il aurait certainement mis St Apollinaire avant tous les autres, ou seulement après St Martin, titulaire de la basilique. Avant eux on voit St Jean et St Paul, qui, si l'ordre était chronologique, auraient dû occuper la dernière place, parce qu'ils furent martyrisés par Julien et qu'ils sont les plus récents du groupe des vingt-six... Le martyr Sixte, figuré après Clément, est indubitablement le second de ce nom, comme on peut le déduire de l'accompagnement de son archidiacre Laurent, qui vient après. Quoique nous n'ayons pas la pensée de celui qui rangea ainsi ces martyrs, nous pouvons néanmoins dire avec assurance que Sixte et Laurent font un groupe, en voyant généralement que l'on observe les groupes consacrés par le culte. C'est pourquoi sont ensemble Corneille et Cyprien, Jean et Paul ; Vital, Gervais et Protais, selon la légende qui les faisait jumeaux et fils de Vital; Nabor et Félix, Prote et Hyacinthe... L'*Yppolitus* est indubitablement Hippolyte martyr, qui fut enterré avec St Laurent dans le *Campo Verano* et qui est figuré avec lui par le pape Pélage dans la mosaïque de la basilique [1]. Omettant les Sts Corneille et Cyprien, fameux par toute l'Église, notons que St Cassien fut facilement populaire à Ravenne, à cause de sa célébrité à Imola, qui n'était pas éloignée et plus encore la dévotion de St Chrysologue. Il n'y a pas de preuve que St Jean et St Paul eussent à Ravenne, au temps de Justinien, une église qui leur fût dédiée, comme ils l'avaient certainement au déclin du VIe siècle, puisque Venance Fortunat y recouvra la vue par l'intercession de ces saints martyrs [2]. Il ne faudrait pas y voir un indice dans la seule présence de leurs images sur cette paroi, parce que de la même manière on pourrait prouver qu'une église était dédiée aux Sts Vital, Gervais et Protais, quand nous savons qu'elle fut édifiée par Ecclé-

1. Telle est aussi l'opinion du comm. de Rossi, *Bullet. d'arch. chrét.*, 1882, p. 35.

2. Rectifier : par l'intercession de St Martin. Voici le fait :

St Fortunat, qui fut évêque de Poitiers de 598 à 603, dans son poème sur la vie de saint Martin, évêque de Tours, rapporte deux traits que je ne puis passer ici sous silence, à savoir qu'il fit ses études de grammaire, de rhétorique et de jurisprudence à Ravenne et qu'il fut guéri dans cette ville d'un mal d'yeux en se frottant la paupière avec l'huile d'une lampe qui brûlait au-dessous d'une image de saint Martin, en l'église des Saints-Jean et Paul.

« Expete Martini loculum, quo jure sacelli
Jam desperatum lumen mihi reddidit auctor :
Munera qui tribuit, saltem, roga, verba rependе,
Est ibi basilicæ culmen Pauli atque Joannis.
Hic paries retinet sancti sub imagine formam,
Amplectanda ipso dulci pictura colore :
Sub pedibus justi paries habet arte fenestram,
Lychnus adest, cujus vitrea natat ignis in urna.
Huc ego dum propero, valido torquente dolore,
Diffugiente gemens oculorum luce fenestræ,
Quo procul ut tetigi benedicto lumen olivo,
Igneus ille vapor marcenti fronte recessit,
Et præsens medicus blando fugat unguine morbos.
Non oblita mihi mea lumina munere sancti,
Nam redit ante oculos oculorum cura fidelis,
Et memor illud ero dum luce et corpore consto.
Promptius affectu, precor, inde require sodales ;
Si sociis loqueris, veniam pietate mereris,
Porrigo materiam quibus hanc ego, ut ore rotundo
Martini gestis florentia carmina pangant. »
(*De vita S. Martini*, lib. IV, v 686-705.)

sius, après la mort de Théodoric. La légende inconnue à St Ambroise, qui faisait de Protais et de Gervais deux jumeaux fils de Vital, était assez répandue à la fin du Ve siècle, ce que démontre encore le groupe de leurs trois images, réunies ensemble ici. Dans GERBASIVS, le V se change en B, comme dans NAMOR le M est substitué au B. En général, le B a une grande affinité avec le V et il en prend souvent la place à cette époque, mais le changement de B en M n'est pas aussi fréquent.

« Cette mosaïque représente St Apollinaire de la même façon qu'à St-Apollinaire *in Classe*, où se répète la même orthographe, qui change l'I en E, écrivant *Apollenaris* et non *Apollinaris*. On donne à St Sébastien un costume civil, comme dans la peinture cimétériale de Rome (Pl. X, n°2). Dans la mosaïque de St Pierre *in vincula* (Pl. CCLXXV, 4), il revêt la tunique et la chlamyde militaire. Aux noms en *r* et *ius*, par exemple *Prosper* et *Prosperius*, *Victor* et *Victorius*, j'ajoute DEMITER et *Demetrius*, en me fondant sur l'exemple de cette mosaïque qui donne DEMITER. C'est ainsi qu'il était nommé à Syrmium, où le temple du saint était appelé S. DEMETER (Voyez le P. Byeo (De Bye), *Act. SS.*, 8 oct., pag. 84).

« Démétrius, honoré dans l'image de Ravenne par Théodoric, est indubitablement le martyr de Thessalonique appelé μεγαλομάρτυρ par les Grecs. Après St Démétrius vient St Polycarpe, qui est représenté avec une longue barbe.

« Sont ensuite effigiés les cinq martyrs romains, Vincent, Pancrace, Chrysogone, Prote et Hyacinthe : le nom de ce dernier est écrit avec une orthographe singulière, IAQVINTVS, au lieu de HYACINTHVS. Le changement de l'*y* en *i* et l'omission de l'aspiration étaient usités à cette époque, mais le QV pour C devant la voyelle I rappelle le QVIRACETI pour *Cyriaceti* du vers figuré pl. 201, n° 1, comme *Cyrinus* dit aussi *Quirinus* dans les temps antérieurs, CESQVET pour QVIESCIT et CINQVAGINTA pour QVINQVAGINTA que fournissent les inscriptions. La tonsure et la barbe démontrent que le dernier martyr est le Sabin, évêque de Spolète, que l'on vénère le 30 décembre » (p. 52-53).

Le sol sur lequel se tiennent les martyrs est identique à celui de la paroi de gauche, seulement les plantes sont disposées entre les pieds des personnages et les lis alternent toujours avec les roses. Les palmiers forment également la séparation, mais leur tige est plus rugueuse et leur tête, à triple aigrette, ne porte pas de dattes. Tous ont les pieds sandalés ; ils sont donc assimilés aux apôtres, ainsi que dans leur costume, qui est entièrement blanc [1]. La tunique est laticlavée en noir et le manteau marqué des lettres grecques et latines, A, N, L, I, C, H, T, O ; des lettres grecques Γ et Ω et, trois fois, d'un ornement imitant une gemme montée. La figure est généralement barbue et rarement imberbe, les cheveux presque toujours

1. Dans la mosaïque de la chapelle St-Satyre, à St-Ambroise de Milan (Ve siècle), les saints martyrs Protais, Gervais, Nabor et Félix portent des vêtements entièrement blancs, tunique et manteau. Ainsi le voulait le symbolisme. La liturgie ne dit-elle pas, en l'empruntant à l'Apocalypse : « Laverunt stolas suas in sanguine Agni ? » Et cent ans auparavant, l'auteur du *Te Deum*, que l'on présume être St Ambroise, chantait avec un accent poétique : « Te martyrum candidatus laudat exercitus. »

J'emprunte au Bréviaire manuscrit d'Anne de Prye, abbesse de la Trinité de Poitiers à la fin du XVe siècle, ces trois textes : Office de la Toussaint : « ℟. Qui sunt isti qui ut nubes volant et quasi columbe ad fenestras suas ? ℣. Candidiores nive, nitidiores lacte, rubicundiores ebore antiquo. » — Office des SS. Innocents : « ℟. Isti sancti qui non inquinaverunt vestimenta sua. Ambulabunt mecum in albis quia digni sunt. ℣. Hii sunt qui cum mulieribus non sunt coinquinati, virgines enim sunt. » — Office de St Georges : « ℟. Candidi facti sunt Nazarei ejus. Alleluia. Et sicut lac coagulati sunt, alleluia, alleluia. »

Grégoire de Tours rapporte qu'à Nantes : « Media fere nocte apparuerunt populis viri cum albis vestibus, radiantibus cereis, a basilica beatorum martyrum egredi. » Ce fait se passa l'an 510 ; les saints étaient les titulaires de la basilique, St-Rogatien et St-Donatien. On a ainsi la traduction littérale du verset du *Te Deum*.

disposés en couronne au-dessus du front et le sommet de la tête rasé ou simplement coupé au ciseau. Le nimbe est constamment d'or, avec un double cercle à la circonférence, blanc et rouge. Les saints tiennent à deux mains, soit qu'elle soit nue ou bien l'une d'elles couverte du manteau, une couronne d'or feuillagé [1] et à fermoir. Seules celles de St Clément et de St Laurent offrent un bandeau gemmé et perlé [1].

8. Tous ces martyrs se rendent au trône du Christ, assis dans sa majesté entre quatre anges, analogues de tous points aux quatre auxquels ils font pendant ; seulement l'un d'eux est privé d'ailes dans la gravure du P. Garrucci, exception dont je n'ai pas pris

Mosaïque de St-Apollinaire le Neuf : Le Christ et les quatre archanges.

note, mais toute cette partie a grandement souffert, et du Christ il n'existe plus qu'une moitié à peine. Le dossier du trône, arrondi en lyre, avec pommes à la partie supérieure, est gemmé à ses montants, au siège et à l'escabeau. Les croisillons du nimbe sont perlés sur leurs bords et gemmés au milieu. Le Christ porte la barbe et de longs cheveux. Sa tunique violette est laticlavée d'or. La main droite fait le geste de la bénédiction grecque primitive et la main gauche

1. Voir sur les couronnes feuillagées, *Mémoires lus à la Sorbonne, Archéologie*, 1868, p. 64.

« Æternæ in arce curiæ
Gestas coronam civicam »,

dit Prudence *(Peristeph.*, II, *de S. Laurentio)*. Or la couronne civique était en feuilles de chêne (*Peristeph.*, IV) :

« Tu tribus gemmis diadema pulcrum.
Offeres Christo genetrix piorum
Tarraco, intexit uni Fructuosus
Sutile vinclum. »

1. Le *stemma*, nommé jadis *diadema*, était, chez les Byzantins, une large bande, ornée de joyaux, qui ceignait le front et qu'on liait derrière la tête.

Prudence donne des robes de pourpre et des couronnes d'or aux martyrs :

« Purpurantibus stolis
Clari et coronis aureis. »

La couleur pourpre ne doit pas se prendre à la lettre, mais s'entendre seulement des clavi.

tient un rouleau rouge, fort mal rendu dans la restauration.

9. Archéologiquement, la mosaïque de St-Apollinaire date du VIe siècle, plutôt avancé qu'à son début (1). Je ne puis être d'accord sur ce point avec le P. Garrucci, qui l'attribue à Théodoric et à la fin du Ve siècle. La croix devant les inscriptions, le sc̄s et le nimbe attribués aux anges et à tous les saints indistinctement (2), ainsi que l'emploi constant du nimbe crucifère pour le Christ, sont des caractères certains du VIe siècle. Si l'on hésitait à accepter cette date, que l'on compare seulement l'iconographie avec celle des deux baptistères et l'on verra de suite la différence : l'art s'est transformé et a progressé. L'erreur vient en grande partie d'un texte mal compris ; mais je crois que l'abbé Agnello, dans sa phrase irrégulièrement construite, attribue simplement la fondation et la construction au roi Théodoric, reportant au pontife Agnellus la réconciliation et la décoration intérieure. Je vais plus loin et, comme dans les mosaïques précédentes, je constate que l'iconographie n'est pas arienne, car elle fait une place à part au Fils de la Vierge dont elle proclame hautement la divinité, puisqu'il est entouré des anges qui attestent son origine céleste et qu'il a devant lui les mages qui viennent lui offrir leurs présents. Or, comme le disait excellemment le pape St Grégoire le Grand, un de ces présents se réfère directement à la divinité du Christ (1). Qu'on ne m'objecte pas que le palais de Théodoric est mis en évidence dans la mosaïque : cela ne prouve nullement qu'elle soit de son temps, car le palais indique seulement ici l'édifice le plus considérable de la ville, représentée en outre au second plan par sa cathédrale et son baptistère, comme aussi en vis-à-vis on peut voir St-Apollinaire dans le grand édifice avec croisées qu'accompagne un édifice circulaire, que l'on peut fort bien prendre pour un baptistère. Enfin, j'ajouterai un dernier argument, à savoir que si l'évêque, comme il résulte du texte qui ici n'est pas contestable, a réconcilié, puis mosaïqué l'intérieur du baptistère, pourquoi n'aurait-il pas complété par une riche décoration d'émail, de gypse doré et de marbres la réconciliation qu'il venait de faire de l'église dédiée à St Martin ? Les deux parties du texte sont en corrélation directe l'une avec l'autre, et si la première offre quelque incertitude, elle doit s'éclairer aux clartés évidentes de la seconde (2).

Je laisse maintenant parler le P. Garrucci qui se défendra lui-même : « Il n'y a

1. Le comte de St-Laurent dit : « Vers la fin du VIe siècle » (*Guide de l'Art chrét.*, t. IV, p. 167). Mgr Martigny a dit « peu d'années après 546 » et fait précéder St-Apollinaire *in classe* (*Dict. des Ant. chrét.*, 2e édit., p. 488). L'auteur allemand affirme que la construction fut commencée en 534 et que la consécration eut lieu en 549.

2. Au Ve siècle, dans la mosaïque de la chapelle St-Satyre, à St-Ambroise de Milan, les six saints représentés sur les trumeaux des fenêtres, ainsi que les évangélistes de l'arc-doubleau, ont leur nom écrit sans le qualificatif *sanctus*.

« L'épithète *sanctus* devint commune et normale dans le cours du cinquième siècle » (*Bullet. d'arch. chrét.*, 1872, p. 68). — « *Sanctus* ne paraît pas trop avant le milieu du Ve siècle. Le premier calendrier où le *sanctus* est constamment mis avant le nom des martyrs et des saints en général est celui de Pamelius qui date de 449 (*Bolland.*, t. I, jan., p. 43). A une époque peu éloignée de celle-là, on l'observe aussi devant les noms des apôtres dans les mosaïques ; non point encore dans celle du baptistère de Ravenne, qui est de 451 à peu près,..... mais dans celle de Ste-Agathe *in Suburra*, à Rome, exécutée en 472, ainsi que dans celles qui suivent par ordre chronologique, celle des SSts Côme et Damien, par exemple, de 530 » (*Ibid.*, 1875, p. 153).

1. « Magi vero aurum, thus et myrrham deferunt. Aurum quippe regi congruit, thus vero in Dei sacrificium ponitur, myrrha autem mortuorum corpora condiuntur. Eum ergo magi quem adorant etiam mysticis muneribus prædicant : auro regem, thure Deum, myrrha mortalem » (*Homil.* 10 *in Evangel. S. Matth.*).

2. « La question est de savoir si, dans la première phrase, *tessellis decoravit* se rapporte à Théodoric ou à Agnellus. D'après la tournure de la phrase, je penche pour la seconde explication. L'inscription qui nomme Théodoric est relative à la construction, à l'architecture de l'église » (Bayet, *Recherches*, p. 98).

pas à douter que les premières constructions entreprises par Théodoric à Ravenne ne soient des premières années de son règne, c'est-à-dire à partir de 493, car il s'empressa de se faire un palais pour lui et de construire pour les Ariens une basilique et un baptistère qui leur fussent propres. De fait, la basilique qu'il édifia et orna de splendides mosaïques, prit le nom de St-Martin de Tours, à qui il la dédia et il lui adjoignit un baptistère intérieur, qui, au témoignage de l'abbé Agnello, fut consacré et orné de mosaïques par le bienheureux Agnello (*Lib. Pontif. Ravenn.*, *in vita S. Agnelli*, cap. III). Fabri, que suit Ciampini (*Vet. mon.*, t. II, p. 89), dit que cette admirable mosaïque fut mise en place par le St évêque Agnello, mais il se trompe. La basilique de St-Martin ne reçut l'appellation de St-Apollinaire le Neuf qu'après qu'il y eut transféré de *Classe* le corps de St Apollinaire. Il ne manque actuellement que la mosaïque de la tribune, renversée par un tremblement de terre, et l'ornement de son ciel doré, qui lui avait valu la splendide renommée de *Cœlum aureum*. Je ne trouve pas trace du baptistère antérieur et je ne sais pas quand il a disparu. Tel est le récit de l'abbé Agnello : « Reconciliavit beatissimus Agnellus Pontifex infra hanc urbem ecclesiam S. Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quæ vocatur Cœlum aureum, tribunal et utrasque parietes de imaginibus Martyrum Virginumque incedentium tessellis decoravit, suffixa vero metalla gypso aurea super infixit, lapidibus vero diversis parietibus adhæsit et pavimentum lithostratis mire composuit. In tribunali supra fenestras invenietis ex lapideis litteris exaratum ita : *Theodoricus rex hanc eccl̄m a fundamentis in nomine d̄ni nostri Jesu Christi fecit.* Sed tribunal ipsius ecclesiæ nimio terræ motu exagitatum, Iohannis Archiepiscopi temporibus quinti junioris confractum ruit (*Ibid.*, cap. III). Fontes in B. Martini ecclesia ipse reconciliavit et tessellis decoravit » (p. 51).

10. Je ne quitterai pas l'église de St-Apollinaire sans dire un mot d'un fragment de mosaïque, omis par le P. Garrucci, quoiqu'elle ait un caractère historique. Il s'agit d'une plaque carrée, autrefois appliquée au mur de la façade et cachée par l'orgue, qui représente évidemment le donateur. Elle est à fond d'or et figure l'empereur Justinien. Sa tête est entourée d'un nimbe d'or (1), dont le cercle rouge est semé de globules de nacre (2), pour imiter des perles. A Ste-Marie Majeure, au siècle précédent, le nimbe était attribué à Hérode, en signe de puissance souveraine. La couronne qui ceint son front est gemmée et perlée et de chaque côté retombent des pendants pyriformes. La face est pleine et le menton sans barbe. Son manteau, de pourpre violette, s'agrafe à l'épaule droite, à l'aide d'un fermail rond, gemmé et à trois pendants. Le manteau est rehaussé d'une pièce d'or carrée, marquée de *gamma*. Il ne reste plus de la tunique blanche, galonnée d'or à l'épaule, qu'un des bras.

1. Le nimbe a été conservé, comme insigne iconographique, aux souverains de l'Orient, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les miniatures persanes exposées en 1880 au Musée des arts décoratifs, à Paris.

Il est attribué à l'empereur Honorius sur le célèbre ivoire de la cathédrale d'Aoste, qui date du commencement du Ve siècle (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXII, p. 71).

Alfred Darcel a dit avec quelque exagération : « C'était un culte de latrie que l'on rendait aux empereurs de Byzance et c'était dans des sanctuaires, assis sur leur trône, qu'ils se montraient aux peuples qui les appelaient saints, qu'ils adoraient et auxquels ils donnaient leur bénédiction » (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XII, p. 187).

2. L'*Archivio storico dell Arte*, 1894, p. 110, note à Parenzo l'emploi de la nacre : « Il muro,... rivestito di marmi e di porfidi, ricorda qualche decorazione di Sta Sabina, a Roma; e composto di porfido rosso, di serpentino verde, di smalto opaco, di onice bianca simile a quella d'Algeri, di terra cotta a più colori e di madreperla, ch'è adoperata non soltanto nel mosaico, ma in dischi formati d'intere conchiglie iridescenti..... Il monogramma di Eufrasio, ripetuto due volte sulle intarsiature, prova che queste sono opera del tempo di Giustiniano e coeve alla basilica. »

Mosaïque de St-Apollinaire le Neuf : l'empereur Justinien.

Ce curieux spécimen date du VIe siècle. Agnellus parle de ce portrait en ces termes et ajoute qu'on voyait aussi celui de l'évêque : « In ipsius fronte intrinsecus si aspe-

xeritis, Justiniani Augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratam tessellis. »

11. *Planches à consulter:* Ciampini, t. II, deux planches non numérotées pour la paroi de gauche, moins l'Adoration des Mages et deux autres planches pour la paroi de droite ; pl. XXVI, le *palatium* et toute la décoration supérieure; pl. XXVII, les Mages et la Vierge, avec la partie correspondante au-dessus. — Crosnier, pag. 69, pour une partie de la paroi de droite et pag. 72, pour une partie de celle de gauche, sans l'Adoration des mages. — Parker, les deux mêmes gravures, p. 13 et 14. — Photographies Ricci : n° 79, intérieur de l'église; n° 97, palais et ville; n°s 98-103, 26 martyrs; n° 104, le Christ en majesté; n° 105, la Vierge; n° 106, Adoration des mages; n°s 107-110, vierges; n° 111, Classe et port; n°s 112,126, prophètes ; n° 113, Christ ; n°s 115-140, traits de la vie du Christ; n° 114, Justinien. — Garrucci, pl. 242, fig. 1, côté droit; fig. 2, le Christ, les anges et trois saints ; fig. 3, suite des martyrs; pl. 243, fig. 1, suite des martyrs; fig. 2, *idem* et palais; fig. 3, complément du palais ; pl. 244, fig. 1, ensemble du côté gauche ; fig. 2, Adoration des mages ; fig. 3, vierges ; pl. 245, fig. 1 et 2, vierges ; fig. 3, port de *Classe;* pl. 246, 247, prophètes et apôtres; pl. 248, 249, 250, 251 et 252 (fig. 1 et 2), traits de la vie du Christ. — Rohault de Fleury, l'*Évangile*, t. I et II. — Veuillot, *Vie du Christ*, grav. sur bois, Adoration des mages. — D'Agincourt, fig. 13, un trumeau avec un apôtre et toute la décoration architecturale; fig. 15, le *palatium;* fig. 16, *Classis;* fig. 17, Adoration des mages; fig. 18, Justinien; fig. 19, quatre scènes de la vie du Christ ; fig. 20, un saint et une sainte.

X. Barbier de Montault.

(A suivre.)

Mélanges.

La lampe votive de l'église de la Santissima Annunziata de Florence.

En accueillant mon étude sur la façade de Sainte-Marie des Fleurs, la Direction de la *Revue* a montré l'intérêt qu'elle porte aux travaux modernes lorsqu'ils ont à la fois un caractère religieux et une valeur d'art.

La pièce d'orfévrerie dont je vais dire quelques mots n'a qu'une importance secondaire, mais il m'a paru qu'elle était digne d'attention, tant comme objet d'art qu'en raison des circonstances qui l'ont fait naître.

Au lendemain du tremblement de terre de 1895, quelques fidèles ont eu la pensée d'offrir à l'église de l'*Annunziata* une lampe votive en reconnaissance de la protection que la Madone avait accordée à la cité dans ces moments qui pouvaient être terribles.

Une souscription populaire fut ouverte. Le maximum du versement par personne fut fixé à 0 fr. 10; en quelques jours, le comité réunit la somme de six mille francs, jugée suffisante. Soixante mille fidèles ont donc contribué aux frais de la *Lampada votiva offerta dal popolo fiorentino alla SS. Annunziata per lo scampato pericolo nel terremoto del 18 maggio 1895.*

C'est très beau, et on aime à retrouver dans le peuple actuel de Florence, les sentiments qui ont eu jadis pour résultat l'édification de Sainte-Marie des Fleurs, de San-Michele, de Santa-Croce, de Santa-Maria Novella et d'autres sanctuaires.

La lampe fut mise au concours; il est utile d'en faire connaître le programme, car il est simple et pratique et peut servir d'exemple.

La lampe sera en argent massif; elle pèsera quinze kilogrammes au minimum; les concurrents ne devront pas soumettre au jury des esquisses et des dessins à l'effet, mais un modèle en bois et en cire de la grandeur réelle de l'objet. Le lauréat recevra six mille francs et il aura à s'entendre avec le fabricant pour tous les frais et les détails de l'exécution.

Avec de semblables conditions, il n'y avait à craindre aucun de ces mécomptes qui trop souvent accompagnent les concours publics.

Le succès n'était pas douteux. Les arts de la sculpture sur bois, de la métallurgie décorative, de l'orfévrerie religieuse, de la bijouterie populaire et de la faïence décorée ont toujours été à

Florence et en Toscane, pratiqués avec beaucoup d'intelligence et de goût. A la vérité, les artistes ne cherchent pas le *style nouveau*, tant rêvé ailleurs et personne ne songe à l'imposer; on est ici assez expérimenté pour comprendre qu'un *style nouveau* ne peut ni se décréter, ni s'improviser, que c'est affaire de temps et de mœurs et, en attendant, on se contente de prendre des éléments dans les anciens styles, dont on a en permanence sous les yeux de magnifiques exemples, et de les disposer pour le mieux.

La lampe votive dont nous donnons la reproduction résulte de cette manière de voir; elle ne constitue pas une invention nouvelle étant dans le gout de la Renaissance, mais elle est élégante, de belles proportions et incontestablement supérieure à la fabrication courante de l'orfévrerie religieuse moderne.

Elle a pour auteur M. Gherardi, qui, sur le Vieux Pont, continue dans sa *bottega* la tradition des orfèvres établis là depuis 1350.

Le 7 juin le cardinal Bausa, de l'Ordre des Dominicains, archevêque de Florence, a présidé la cérémonie de la remise de la lampe aux Servites, préposés depuis plus de six siècles à la garde du sanctuaire.

A cette occasion le Saint-Père a autorisé la levée des voiles qui recouvrent la fresque de l'*Annonciation* (1). Ce fut un jour de grande fête pour la cité.

L'église est la plus populaire de Florence; elle a été construite à la place qu'occupait déjà en 1250 la chapelle des Servites, mais depuis elle a subi de nombreuses modifications, et il ne reste rien de son caractère primitif. Grâce à de nombreux bienfaiteurs et principalement à l'ancienne et illustre famille Pucci, *gens Puccia*, les Servites ont toujours été riches et ont pu ainsi confier la décoration des cloîtres et des sanctuaires aux meilleurs artistes, D. Ghirlandajo, Andrea del Sarto et tant d'autres. Mais c'est surtout sur la chapelle de la Madone que la générosité des fidèles s'est portée, et il y a lieu de le regretter tant elle est surchargée d'objets somptueux. Il n'est pas douteux que la fresque n'a nul besoin de cette accumulation de pierres précieuses et d'argenterie; elle est d'une essence tellement supérieure, d'une beauté chrétienne si accomplie, d'un sentiment si pur, que les richesses qui l'entourent ne pouvaient que diminuer son indescriptible séduction.

Certes le peuple italien aime les joyaux, le faste et l'éclat; mais le jour de la cérémonie, personne dans la foule innombrable qui se pressait contre la chapelle, ne songeait aux dons des empereurs et des rois; tous les regards et tous les cœurs étaient pour la *Vergine santissima annunziata dall' angiolo*, car, comme les Florentins aiment à le répéter : *Firenze è la città di Maria.*

GERSPACH.

Florence, juin 1896.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 89.

Plaques barbares au Musée archéologique de Dijon.

PARMI les plaques de ceinturon ou de baudrier d'origine barbare que possède le Musée de la Commission départementale des Antiquités à Dijon, il en est trois dont l'ornementation chrétienne offrira un certain intérêt aux lecteurs de la *Revue*.

La première, n° 1074 du catalogue de 1894, est une plaque de baudrier en fer plaqué d'argent, portant une croix pattée surmontant une sorte de trapèze avec entrelacs à l'intérieur et ornements variés sur les côtés. Elle a été trouvée en 1849 dans un sarcophage en pierre au cimetière barbare de Saint-Phale, commune de Vanvey, canton de Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or) et a 0^{m} 30^{c} de longueur.

La seconde, n° 1085, est une plaque de ceinturon en bronze découverte en 1847, dans un cercueil de pierre, à Renève, canton de Mirebeau-sur-Bèze (Côte-d'Or); elle a $0^{m}11^{c} \times 0^{m}065^{mm}$. On y voit représenté dans un encadrement en forme de grecque un personnage debout entre deux lions qui lui lèchent les pieds; *Daniel dans la fosse aux lions* est un sujet que l'on rencontre fréquemment sur les objets de parure chez les barbares chrétiens.

La troisième, en bronze fondu, dont nous donnons ici une image fidèle obtenue par un cliché en relief communiqué par la Commission départementale des Antiquités, a $0^{m}057^{mm} \times 0^{m}094^{mm}$

Découverte à Cramans, canton de Villers-Farlay (Jura), à la limite du Jura et de la forêt de Chaux, par M. Dayet, capitaine au 27e régiment d'infanterie à Dijon, elle a été donnée par lui au Musée de la Commission ; il manque une tranche à droite, mais la conservation du reste est très bonne et la pièce a reçu du temps une belle patine verte. — N° 1920 *(Supplément)*.

La face est ou était divisée en cinq compartiments ; au centre une croix latine dont le montant vertical est patté, tandis que la traverse est terminée par des espèces d'anneaux ; à droite et à gauche, des personnages debout, en tunique courte et dans une attitude d'adorants ; les compartiments latéraux renfermaient des hippocampes dont il ne subsiste plus que celui de gauche; enfin le cadre est formé par une double bordure chargée d'ornements variés dont la description paraîtra sans doute inutile en présence de la reproduction donnée ici. Au revers sont quatre anneaux de suspension venus à la fonte. Cette plaque au type dit de l'*Adoration* est très probablement d'origine burgunde et du Ve siècle ; le travail fin et net témoigne d'un état de culture artistique assez avancé. On sait, d'ailleurs, que le nom de barbare jeté dédaigneusement par les Grecs et les Romains à tout ce qui n'était pas eux, ne doit pas être pris à la lettre.

Pour être en retard sur les Romains, les Gaulois ne pouvaient pas plus passer pour des barbares que les Perses à l'égard des Grecs. Quant aux Burgundes, ils se tenaient sans aucun doute en arrière des Gallo-Romains, mais le christianisme aidant, ils n'en étaient pas moins parvenus à un certain degré de culture, ainsi qu'en fait foi une pièce comme celle-ci qui compte parmi les plus précieuses du Musée archéologique.

H. CHABEUF.

Un Missel du XIVe siècle.

I.

LE *Missel* est défini par Boiste : « Livre des prières de la messe. » Pour être complète, cette explication nécessiterait l'addition de ces mots : « à l'usage du prêtre », car le célébrant est seul à s'en servir. C'est donc à tort que, de nos jours, on appelle de ce nom le livre d'église, que peignent et écrivent des dames et demoiselles pour elles-mêmes.

Le missel, au moyen âge, fut de trois sortes : *non plénier*, il ne contenait, comme l'ancien sacramentaire grégorien, que les prières récitées par le prêtre, à l'exclusion de toutes celles chantées par le diacre, le sous-diacre et le chœur. *Plénier*, il ressemblait à nos missels modernes, car il est convenu maintenant que le prêtre répète, en son particulier, tous les morceaux chantés ; enfin, *pontifical*, il ne renfermait que les fêtes où l'évêque officie pontificalement. Depuis quelque temps, l'imprimerie a livré des missels pontificaux, d'une étendue restreinte et des missels de *Requiem*, où l'on ne trouve que les messes des morts ; pour les uns et les autres, on a en vue la commodité de celui qui les emploie, évitant ainsi les gros volumes moins faciles à manier.

Dans son état actuel, le missel, qui n'a guère varié, comprend sept parties distinctes : le *Calendrier*, les *Rubriques*, le *Propre du Temps*, l'*Ordi-*

naire de la messe, le *Propre des Saints*, le *Commun* et le *Propre* « pro aliquibus locis » ou diocésain.

II.

LA Société Bradshaw a enrichi sa collection d'anciens livres liturgiques de la reproduction, texte et phototypies, du missel de l'église de Westminster, qui date du XIVe siècle, et offre quelques intéressantes miniatures. Il a pour titre : *Missale ad usum Ecclesie Westmonasteriensis, nunc primum typis mandatum*, curante Johanne Wickham Legg. Londres, 2 vol. in-8°, à deux colonnes.

L'éditeur, M. Legg, est un érudit de premier ordre, qui a fait ses preuves dans des dissertations modèles, entr'autres sur le *Te Deum*, l'accession à l'autel, etc. Je le félicite sincèrement du sujet qu'il a choisi ici, car le missel anglais présente surtout un intérêt particulier à cause des séries suivantes : *Benedicciones episcopales, Ordo consecracionis regis, Ordo consecracionis regine, Ordo professionis monachorum, Ordo professionis monialium, Benediccio vestimentorum vidue, Velacio mulierum*, sans parler des rubriques qui ont un cachet spécial d'originalité.

Toutefois, je placerai une observation, qui a son importance au point de vue pratique. Les deux volumes auraient pu être réduits à un seul, car le fond étant romain, il devenait superflu de le répéter : des références eussent amplement suffi et les particularismes, qu'il faut chercher soi-même, auraient d'autant mieux été mis en évidence.

III.

LA Société anglaise de liturgie a publié jusqu'à présent, outre ce missel (1891-1893), qui forme les tomes I et V, *The Martyrologe*, 1526 (1891), tome III ; t. II, *The manner of the coronation of king Charles I*, 1626 (1892) ; t. IV, *The Bangor antiphonarium*, 1892, auquel ne manque plus la seconde partie ; t. VI, *Officium ecclesiasticum abbatum secundum usum Eveshamensis monasterii*, 1893 ; t. VII, *Tracts of Clement Maydestone*, 1894 ; t. VIII, *The Winchester troper*, 1894.

On ne peut que louer ces utiles reproductions, mais le conseil d'administration me permettra de lui soumettre ces trois réflexions. J'aurais voulu d'abord que la rédaction fût, non exclusivement anglaise, puisque la société a des correspondants partout, mais *latine*, tout le monde ne sachant pas l'anglais. Puis, j'aurais demandé qu'avant la publication une liste fût arrêtée définitivement, pour ne pas sauter ainsi continuellement d'un sujet à l'autre et, en suivant, par séries, l'ordre chronologique, qui veut qu'on descende, au lieu de remonter. Par exemple, il y aurait eu une catégorie de missels, à commencer par les sacramentaires de Monza et d'Albi, dont personne ne s'est encore occupé et qui réclament les honneurs de l'impression. Enfin, on aimerait à avoir, non pas le *fac-simile* du manuscrit, ce qui importe peu ; mais, à part l'orthographe qui ne doit pas être modifiée, une adaptation aux exigences de lecture introduites par la typographie moderne. Dans cet ordre d'idées, il y a tout avantage à ponctuer, à employer les lettres usuelles, et à ne pas négliger les majuscules. Voici un spécimen des deux genres :

Texte.	*Reproduction.*
Uisita eum in sobole presta ei prolixitatem uite.	Visita eum in sobole, presta ei prolixitatem vite.
Omnipotens sempiterne deus qui per moysen famulum.	Omnipotens sempiterne Deus, qui per Moysen famulum.
Summe sacerdos et uere pontifex. qui te optulisti deo patri.	Summe sacerdos et vere pontifex, qui te optulisti Deo Patri.

Je pense qu'avec ces légères modifications, cette attachante publication serait absolument irréprochable et mériterait de plus en plus l'attention des liturgistes, qui ne doivent pas laisser de côté un appoint aussi important, lequel, à la longue, formera une vraie bibliothèque de documents de premier choix.

X. BARBIER DE MONTAULT.

Inscriptions tracées sur le bord des vêtements, aux XVe et XVIe siècles.

J'AI trouvé dans les papiers de Léon Palustre, la lettre d'un curé du Berry, qui a son importance par les faits qu'elle expose et les dessins qu'elle produit. La question soulevée ici a été déjà étudiée par plusieurs archéologues, plutôt partiellement que d'ensemble. J'insiste donc sur la solution fournie par les sculptures d'Issoudun, qui se réfèrent à cinq cas distincts.

1° Les caractères, altérés ou non, sont un motif de pure décoration, emprunté à l'alphabet du temps. Réunis, ils n'offrent aucun sens et ils se compliquent de sigles et de ligatures qui prouvent seulement que le type a été pris dans l'épigraphie, sans s'astreindre à exprimer une pensée quelconque.

2° On y voit le nom du personnage, comme ici sont désignés Moïse et Aaron.

3° Au lieu du nom on rencontre un texte, qui suffit à faire reconnaître le personnage. Ainsi la prophétie *Ecce virgo concipiet* ne convient qu'à Isaïe.

4° Les chiffres isolés ne paraissent pas pouvoir se combiner, de manière à former une date.

5° Je ne répugne nullement à voir une signature dans le n° 3. On peut donc lire, comme le nom du sculpteur

GILLEBEBT · BERTRAF

Gillebert est pour *Gilbert*, deux lettres accusent de la négligence ; il ne serait pas impossible que la première L, sans trait horizontal, fût une S droite. *Gislebert* est bien dans la tradition, l'avant-dernière lettre est B, au lieu de R ; pure inadvertance.

Voilà pour le nom de baptême. Reste un doute pour le nom de famille. Est-ce *Bertraf* ou *Bertrand ? Bertrand* est plus français, *Bertraf* plus flamand : j'incline pour ce dernier.

La lettre finale étant F, on peut lire *Bertran*, en prenant pour sigle la barre supérieure de l'A ; BERTRĀ. Alors, avec la pratique des Italiens à la même époque, F serait l'initiale de *Fecit*, ce qui ne laisserait aucun doute sur l'interprétation en tant que signature d'un sculpteur.

X. B. DE M.

Douadic, le 7 Xbre 1881.

Monsieur le directeur,

Un médecin distingué d'Issoudun vient de faire imprimer une Histoire des plus intéressantes de l'ancien Hôtel-Dieu de notre ville.

Vous avez vu sans doute les deux magnifiques arbres généalogiques qui ornent les deux côtés de la chapelle. Sur la frange du vêtement de beaucoup des personnages de ces arbres, le sculpteur a gravé des inscriptions aux formes bizarres et contournées. Quelques-unes se lisent avec assez de peine, comme le nom de Moïse, inscrit sur le vêtement du saint Patriarche. Mais d'autres n'ont pu jusqu'à ce jour être déchiffrées.

Ne pourriez-vous pas, cher Monsieur, par vous-même, ou par l'intermédiaire des savants abonnés du *Bulletin monumental* nous donner l'interprétation de ces signes ? Vous nous rendriez un bien grand service si vous consentiez à vous occuper un instant de cette question.

Les inscriptions n° 4, n° 5 et n° 6 sont gravées sur les vêtements de trois des figures de l'arbre de Jessé, le n° 7 se voit sur l'agrafe qui ferme sur la poitrine le manteau d'un grand-prêtre (?), à droite de la statue de David. Est-ce Aaron ?...

A côté des grands arbres généalogiques, qui tous deux se rapportent parfaitement à Notre-Seigneur, on voit deux statues, plus grandes que celles des arbres et tout à fait différentes. Elles représentent un médecin et un chirurgien, — peut-être St Cosme et St Damien. — Le n° 1 est gravé au bas de la robe du médecin.

Le n° 2 sur la manche gauche du chirurgien ; et plus bas sur la frange du manteau, le n° 3 : *Gillebert Bertrand* qui est peut-être le nom du sculpteur.

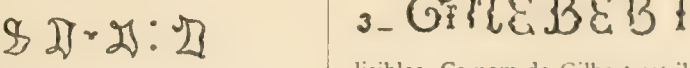
Le style des arbres généalogiques de l'Hôtel-Dieu d'Issoudun est bien celui du XVe siècle, un peu sec, mais plein de mouvement et de grâce. Les draperies sont très bien dessinées à grands plis, minces et cassés net aux angles.

J'ai trouvé aussi une statuette de la Ste Vierge, de la même hauteur que les personnages des arbres, 60 à 80 centim. et assurément du même sculpteur. Elle est d'une pureté exquise, tête nue et les deux mains, fines et allongées, croisées sur la poitrine. Par-dessus la robe, plissée menu au col et aux bras, se drape un large manteau dont les ondulations épaisses et angulaires indiquent une lourde étoffe de brocard ou de velours. Des fleurs en relief se détachent en or sur le fond pourpre. Sur la frange du manteau, à droite, on lit en capitales fleuries : *Ecce virgo concipiet et pariet filium*, à gauche : *Ecce Ancilla Domini.* — Au bas : *Fiat secondum voluntatem tuam.* Ces lettres sont très lisibles.

Il n'en est pas de même de trois inscriptions qui sont gravées sur le col de la robe et les bracelets des deux manches. Voici ces inscriptions :

1 _

inscription gravée sur le bas de la robe de la statue du médecin.

2 _ 

inscription gravée sur la manche gauche de la statue d'un chirurgien, ainsi que la suivante, en lettres gothiques très

3 _ GILLEBEBT · BERTRAF

lisibles. Ce nom de Gilbert est-il celui du médecin ou du sculpteur ?

Ces quatre inscriptions se trouvent sur les vêtements de quatre des personnages de l'arbre généalogique où sont

4 –

5 –

6 –

7 –

les pontifes. Moïse y figure avec son nom en gothique sur sa robe.

J'espère, cher Monsieur, que vous voudrez bien avoir l'obligeance de vous occuper un peu des questions signa-

lées ici ; vous nous rendrez un grand service, et soyez assuré que nous vous en serons très vivement reconnaissant.

P. Voisin, Curé de Douadic.

Une plaque de cheminée armoriée.

OTRE langue admet parfois plusieurs termes pour exprimer la même chose : ces termes s'appellent *synonymes*, c'est-à-dire qu'on peut indifféremment les employer l'un pour l'autre. Tels sont les mots *plaque*, *taque* et *contre-cœur*. Cependant, dans la pratique, il y a des nuances à observer : ainsi *plaque* est l'expression usuelle, *taque* se dit surtout en Lorraine et *contre-cœur* est presque passé de mode. Étymologiquement, *plaque* indique une surface plate, faite pour être appliquée sur une autre qu'elle complète et décore ; *taque* précise le mode d'application, l'affixion se faisant avec des crampons de fer ; *contre-cœur* vise la place, au cœur du foyer.

Boiste, en son *Dictionnaire universel de la langue française*, n'a pas été heureux dans ses définitions, qu'il importe de redresser : « Contre-cœur de cheminée, où se met la plaque, la plaque même. » Si l'on cherche *cœur*, on constate l'omission du sens, « où se met la plaque ». — « Plaque, *lamina*, table de métal, etc. *Plakos*, de table, grec. » Ainsi rien de la cheminée, absence regrettable. — « Taque, plaque de fonte. »

Une définition, exacte et adéquate, se formulerait de cette sorte : La plaque est une table de fonte de fer, plate, et appliquée au fond du foyer pour préserver la muraille et renvoyer la chaleur dans l'appartement.

Aux trois derniers siècles, les plaques de cheminée ont joué un rôle considérable dans la décoration intérieure des châteaux et des maisons bourgeoises. C'étaient de vrais monuments, dont l'importance se doublait en raison des sujets représentés. Pour les exécuter, il fallait la main de trois spécialistes. Le sculpteur préparait la matrice avec une planche de bois, où son dessin ressortait en relief ; le mouleur en prenait une empreinte, qui donnait un creux ; enfin, le fondeur jetait sa fonte de fer dans le moule.

Souvent les plaques furent armoriées. De la sorte, se transmettait aux générations futures le nom du châtelain qui avait reconstruit la demeure seigneuriale ou renouvelé son mobilier : c'était, une fois de plus, un souvenir familial, ajouté à tant d'autres répandus ailleurs sous la triple forme d'armoiries, de chiffres et d'inscriptions. Cet usage, ancien et louable, n'a pas été abandonné, et j'ai vu avec plaisir, au château du Chilleau (Deux-Sèvres), revivre la tradition par les soins des La Caze.

Je visitais, il y a quelques années, le château de Thouars (Deux-Sèvres), grande et belle construction du XVIIe siècle, que la ville a préféré laisser transformer en prison plutôt que de le rendre à ses anciens propriétaires, les ducs de la Trémouille, qui en désiraient l'acquisition. Or

deux plaques de cheminée attirèrent particulièrement mon attention, tant par leurs dimensions insolites que par l'art délicat qui les avait embellies. Il en a été fait des moulages aux frais de l'État : c'est sur l'un d'eux que Léon Palustre, qui aimait le beau sous tous ses aspects, tira l'épreuve photographique que j'ai retrouvée dans ses papiers et que je suis heureux de reproduire.

La plaque de Thouars a été transformée en tableau. Elle a un soubassement pour la porter et une bordure pour l'encadrer.

Le champ du tableau est entièrement rempli par les armes ducales. L'écusson ovale se blasonne ainsi :

Écartelé : aux 1 et 4, d'azur, à trois fleurs de lis d'or, 2 et 1, qui est France ; *aux 2 et 3, contre-écartelé en sautoir, en chef et en pointe, d'or à quatre vergettes de gueules, et en flancs, d'argent à l'aigle de sable*, qui est Aragon-Naples ; *sur le tout, d'or, au chevron de gueules, accompagné de trois aiglettes d'azur, becquées et membrées du second, posées 2 et 1*, qui est la Trémouille. L'écu, entouré des colliers des Ordres, environné du manteau de pair et sommé de la couronne de duc. Entrons dans quelques détails.

La couronne d'or, finement traitée, a un bandeau gemmé, que surmontent des feuilles d'ache. Elle contourne une toque de velours, arrondie aux angles et sommée d'une perle. Thouars était un *duché*.

Le manteau, vu par sa doublure d'hermine, se déploie sous la couronne et l'écu qui y est appliqué : ses pans sont relevés sur les côtés, où ils sont fixés par des rubans flottants. Thouars avait le titre de *duché-pairie*.

Les colliers des Ordres sont ceux de Saint-Michel, avec sa torsade entremêlée de coquilles et sa médaille à l'effigie de l'archange transperçant le dragon infernal ; et du Saint-Esprit, où alternent les fleurs de lis en flammes, les trophées de guerre et l'initiale couronnée du fondateur (Henri III), avec la croix à huit pointes, chargée d'une colombe (1).

Il n'est pas exact que la couronne qui timbre l'écu soit *royale ;* il faut la dire *princière*, car les de la Trémouille étaient *princes de Tarente* et à ce titre, ils revendiquèrent le trône des Deux-Siciles ; *royale*, ne serait donc qu'une allusion à une prétention qui ne fut pas suivie d'effet.

En France, le titre de *prince* ne pouvait être porté que par les membres de la famille royale ; aussi ceux qui le tenaient de l'étranger n'en faisaient usage que d'une façon privée ; officiellement, on ne les appelait que *ducs*. C'est pourquoi, sur l'écusson d'Eysenbach, la couronne ducale prime la couronne princière et elle subsiste seule sur la plaque armoriée du château de Thouars, où les armoiries, d'un caractère solennel, correspondent aux seuls titres de *duc* et de *pair* de France.

X. Barbier de Montault.

1. Eysenbach, dans son *Histoire du blason*, modifie ainsi les armoiries de la Trémouille :

Au troisième, d'or, à la croix de gueules, chargée de coquilles d'argent et cantonnée de seize alérions d'azur, qui est de Montmorency-Laval ; *au quatrième, d'azur, à trois fleurs de lis d'or, au bâton de gueules, péri en bande*, qui est de Bourbon. Tenants, deux anges. L'écu timbré d'une couronne royale fermée et croisettée, et environnée du manteau de pair, sommé de la couronne de duc (p. 248). La gravure de la page 247 ne figure pas, au troisième quartier, l'alliance de Montmorency, mais répète le deuxième.

Notes sur le Saint-Juratoire de Metz, au point de vue de la mystique.

On lit dans *L'Espérance* de Nancy (1).

Le Saint-Juratoire de Metz est le livre manuscrit sur lequel les Treize, hauts magistrats municipaux de la cité, ainsi nommés à cause de leur nombre, prêtaient serment de bien et loyalement s'acquitter de leur mission. Ce livre avait été offert, en 1491, par l'un des Treize, Jean de Landremont, qui, quelques années plus tard, devait être exécuté comme traître, ayant tenté de faire ouvrir l'une des portes de la ville au duc de Lorraine, René II. Par une voie dont les étapes sont exactement indiquées, le Saint-Juratoire est arrivé entre les mains du libraire Lortic, à Paris, qui l'a porté, dans son dernier catalogue (2), au prix de 6,000 fr. C'est presque mille francs le feuillet, car le manuscrit, qui anciennement comptait neuf feuillets, en a perdu deux, vraisemblablement sans importance, lorsqu'il a reçu une nouvelle reliure au XVIIe siècle. Dans l'état actuel, il comprend, avec les feuillets de garde, dix pages de texte et quatre miniatures à pleine page, fort curieuses. Les trois premières datent de l'origine et offrent des sujets religieux de grand intérêt ; la dernière est un peu plus récente : elle représente un affreux diable, armé d'un croc à deux dents ; c'est le donateur que, par un singulier retour des choses, on a figuré ainsi, afin de rappeler sa trahison sur le livre même destiné à recevoir le serment qu'il avait enfreint.

Le texte original se compose uniquement de la formule du serment et d'un fragment de chacun des quatre évangiles ; dans la suite, on y a ajouté des notes ou sentences en latin et en français, s'appliquant aux magistrats de la ville de Metz.....

Il importe de remarquer, que les quatre fragments des évangiles n'ont pas été pris arbitrairement ; on les retrouve dans les livres d'heures de l'époque, et ils avaient, je n'en doute guère, la signification de représenter, à la piété des fidèles, l'ensemble des évangiles. C'est, qu'on se le rappelle bien, sur le « livre des évangiles » qu'au moyen âge se prêtaient les serments solennels. Mais, à quelle époque remonte le choix de ces fragments, quel en fut l'auteur, quel est, dans tous ses développements possibles, le sens que l'on y attachait ? J'avoue l'ignorer (3) ; il existe beaucoup de descriptions de livres d'heures, mais généralement elles sont purement bibliographiques ou iconographiques. Il manque, sur la littérature des livres de piété, un travail bien fait et facile à se procurer (4).

Voici quelle est la composition de ces quatre fragments des évangiles :

S. JEAN, I, 1-14. C'est le sublime commencement de l'évangile, tel qu'il existe à la fin de l'ordinaire de la messe ; j'ai noté récemment l'importance religieuse, le caractère talismanique, pourrait-on dire, qui lui était attribué (1).

S. LUC, I, 26-38. La Nativité de N.-S. (2).

S. MATTHIEU, II, 1-12. L'Adoration des Mages (3).

S. MARC, XVI, 14-20. Fin de l'évangile ; mission donnée aux apôtres et aux disciples (4).

Passons maintenant aux trois grandes figures, qui représentent la Crucifixion, le Christ de Pitié, et l'Enfant-JÉSUS environné d'attributs nombreux.

Je dirai peu de chose de la seconde, dont le sujet, très en faveur au XVe siècle, est bien connu, avec les développements divers qu'il admet. Ici, JÉSUS, aux plaies ensanglantées et montrant la paume de ses mains percées, s'est levé de son tombeau, dans lequel ses jambes restent cachées ; en arrière se dresse la croix, en *tau*, que l'écriteau surmonte. Les instruments de la Passion, à commencer, je crois, par l'aiguière de Ponce-Pilate, l'environnent ; de plus, six bustes humains figurent, à ce qu'il semble, Judas, saint Pierre et la servante, le grand-prêtre, coiffé d'une mitre épiscopale, personnages qu'a reconnus M. Chappée; plus deux autres que je prendrais volontiers pour Ponce-Pilate et Hérode (5).

La troisième miniature, d'une grande importance mystique, est reproduite un peu confusément par le tirage en noir. M. Chappée la décrit ainsi :

« Au centre, sur un coussin bleu à glands jaunes, est assis JÉSUS enfant, nimbé d'or, tenant dans ses bras les fouets et un phylactère portant les mots : *Ecce homo dolore.* — Il se détache sur un fond vermillon, encadré d'une double couronne d'épines verte et rose, soutenue par la croix (6), munie de ses clous, accostée de la lance et de l'éponge. — Tout autour le fond est noir. A la droite est la colonne de la flagellation ; en bas, au pied de la croix, l'agneau pascal, tenant la bannière de la résurrection. »

---

1. N° du 15 juillet 1896.

2. *Le Saint Juratoire de Metz. Manuscrit du XVe siècle orné de miniatures*, 1491-1790. *Description et notice historique*, par J Chappée, bibliothécaire de la Société historique et archéologique du Maine ; Paris, Lortic, 1896, pet. in-4°, 16 p. et 9 ff. héliogravés. — *Le Saint-Juratoire de Metz*, dans la *Lorraine-Artiste* du 14 juin 1896, p. 221.

3. Cf. Mgr X. Barbier de Montault, *Le livre d'heures des Châtelliers*, Vannes, 1889, p. 13.

4. L'ouvrage de M. F. Soleil, *Les heures gothiques et la littérature pieuse aux XVe et XVIe siècles* (Rouen, Augé, 1882, gr. in-8°, 24 fac-similés et 6 dessins originaux de Duplais-Destouches), publié au prix de 40 frs, est devenu à peu près introuvable.

1. *Le glaive de justice du Musée lorrain et l'évangile selon saint Jean*, extr. du *Journal Soc. arch. lorr.*, 1895.

2. Dans la citation des premiers mots, M. Chappée a mis *in civitatem Galilei ;* le texte porte *galilee*, pour *Galileæ*.

3. M. Chappée a reproduit ainsi le commencement : « *Cum natus esset Jesus in Bethleem inde in diebus...* » Le texte porte *Jhesus ;* et, au lieu de *inde*, il faut lire *iude*, pour *Judæ ;* quant à l'indication du chapitre, au lieu de *XI*, il faut mettre *II*.

4. L'éditeur a transcrit comme suit les premiers mots : « *In illo tempore, recumbentibus Indecis discipulis apparuit...* » Le texte offre non *Indecis*, mais *vndeci*, avec un trait sur la dernière lettre *(undecim)*.

5. Cf. Mgr X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, II, 143.

6. Il serait, je crois, plus juste de dire *adossée à la croix*, qui se trouve en arrière et non au-dessous.

Cette curieuse figure est, ce me semble, l'une des plus anciennes représentations de l'Enfant-JÉSUS entouré des instruments de la Passion et qui résument en quelque sorte la vie du Christ, de l'enfance à la résurrection, rappelée par l'Agneau porte-étendard. L'antiquité chrétienne et le moyen âge n'ont guère isolé l'Enfant-JÉSUS de sa Mère ou des scènes relatives à ses premières années ; la Renaissance italienne commença, dans les arts, à s'occuper de l'étude de l'enfance ; de là, peut-être, on vint à considérer JÉSUS à part, et bien vite la piété, s'inspirant sans doute des paroles du vieillard Siméon, rapprocha de son image les attributs de ses souffrances et de sa mort, par lesquels devaient se conclure les contradictions des hommes (1), et l'âme de sa mère être percée d'un glaive (2). Il y aurait un intéressant chapitre à écrire sur ces représentations mystiques de l'Enfant-JÉSUS, qui furent assez fréquentes au XVIe siècle et au commencement du XVIIe ; la miniature messine y a sa place marquée.

Je reviens enfin à la première figure, qui offre le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean. Il serait, je pense, inutile de s'y arrêter, sans une particularité des plus remarquables : la Vierge y a la poitrine percée de CINQ glaives, disposés en étoile ; or, je ne sache pas que l'on ait jusqu'à présent cité un exemple de ce genre. On doit se rappeler les discussions qui ont eu lieu assez récemment sur l'origine de la Vierge aux sept glaives; M. Gaidoz la considérait comme très ancienne, antérieure peut-être à la fondation des Servites de Marie (XIIIe siècle) qui propagèrent la dévotion à Notre-Dame des Sept-Douleurs ; il proposait d'y voir une imitation italienne de la déesse assyrienne Ishtar ayant, en arrière du buste, des flèches disposées en éventail (3). Mais un Bollandiste, le R. P. Delehaye, me paraît avoir établi que la Vierge aux sept glaives ne semble pas remonter au delà de la fin du XVe siècle et il estime que cette figuration a dû commencer dans les Flandres (4).

Dans cette question, la miniature de notre manuscrit constitue un document de haute valeur ; elle prouve, si je ne m'abuse, que les sept glaives étaient encore inconnus à Metz en 1491 et n'y eussent point été regardés comme symbolisant les sept Douleurs de la Vierge. Ces Douleurs, en effet, se répartissent sur presque toute la vie du Christ, la première concernant la prédiction du vieillard Siméon (5), tandis que les cinq glaives, la chose me paraît évidente, se rapportent aux cinq plaies du Christ (1). Il y a là un argument des plus sérieux contre la thèse de M. Gaidoz.

Telles sont les observations que m'a suggérées l'examen du Saint-Juratoire d'après le fac-similé qui vient d'être publié. Si incomplètes qu'on puisse les trouver, elles m'ont paru de nature à rendre service, en appelant l'attention sur l'un des aspects, négligé antérieurement, que ce manuscrit précieux offre pour la littérature chrétienne et l'iconographie mystique.

(23 juin 1896, Vigil. S. J.-B.)

Léon GERMAIN.

1. *Ecce positus est in signum, cui contradicetur* (Luc. II, 35).

2. *Et tuam ipsius animam pertransibit gladius* (Id., 35).

3. H. Gaidoz, *La Vierge aux sept glaives*, dans *Mélusine*, nov.-déc. 1893 ; cf. *Revue de l'histoire des religions*, 1893, p. 112-113, et M. F. de Mély, *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 328.

4. *La Vierge aux sept glaives*, dans les *Analecta bollandiana*, XII, 1893, p. 351 ; l'article anonyme est attribué au R. P. Delehaye, par M. L. Cloquet, *Revue de l'Art chrétien*, 1893, p. 420 ; cf. un article critique des *Dietsche Stemmen*, cité dans la *Revue historique*, juill.-août 1895, p. 417.

5. « Au XVIe siècle, quelques écrivains remplacent la prédiction du vieillard Siméon par la Circoncision. » R. P. Delehaye, *l. c.*, p. 340, note. — Cf. une fresque, XVIIe siècle, de Saint-Étienne-le-Rond à Rome, citée par Mgr X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, II, 231

1. « Jean Herolt, dit le Disciple (✠ 1418) », compte cinq douleurs de la Vierge, d'après une révélation (R. P. Delehaye, *l. c.*, p. 338). Mais la figuration des glaives ne remonte pas à cette époque.

Correspondance d'Italie.

La Galerie du palais archiépiscopal de Milan. — Le musée de Saint-Pétrone de Bologne. — La galerie de Santa-Maria Nuova de Florence.

I.

LE cardinal César Monti, archevêque de Milan, a légué en 1650 à la cité de Milan sa collection particulière de tableaux et de dessins aux conditions suivantes :

Les objets seront pris en charge successivement par chacun des prélats qui occuperont le palais.

Le municipe et les représentants de la famille Monti veilleront à la conservation de la collection.

Il semble que, d'après ces dispositions, les tableaux devaient rester à perpétuité à l'archevêché ; il n'en fut rien.

En 1811, par ordre du vice-roi Eugène de Beauharnais, vingt-trois tableaux sur les quarante-neuf dont se composait la galerie, furent enlevés et transportés au musée Bréra, fondé, en 1805, par Napoléon ; les commissaires royaux eurent pour instructions de choisir *i quadri più opportuni per l'incremento della Reale Pinacoteca presso l'academia di Belle Arti ;* il est vrai qu'en compensation, la pinacothèque dut, pour combler les vides, remettre à la mense archiépiscopale quelques toiles secondaires, *di minor conto ;*

elles furent choisies dans la catégorie qu'on désigne en Italie sous la qualification peu flatteuse d'*opera dozzinale*.

Après le rétablissement de l'autorité autrichienne en Lombardie, la situation ne fut pas changée ; on peut supposer que le gouvernement la jugea régulière, car il laissa les tableaux de l'archevêché à Bréra, alors qu'il rendit à certaines églises et à quelques couvents des peintures qui, sous la domination française, avaient été enlevées au profit de la pinacothèque de Milan.

Les choses restèrent en l'état jusqu'en 1876, époque où le marquis Maximilien César Stampa Soncino, héritier des biens de la famille Monti, légua à Bréra en toute propriété les vingt-trois tableaux déplacés en 1811.

Après la cession de 1876, il y eut des discussions sur la propriété des toiles qui restaient à l'archevêché ; toujours est-il qu'en 1894 le nouvel archevêque de Milan, le cardinal Ferrari, avec l'assentiment du chapitre métropolitain, consentit *per sua somma cortesia* au transfert des tableaux à la pinacothèque ; en compensation, le musée aurait à envoyer à l'archevêché un nombre égal de toiles ; l'échange eut lieu au mois de mai dernier.

Les tableaux placés dans les salles de Bréra porteront un cartouche avec les mots : « Legs Monti, dépôt de l'Archevêché ».

En voici la liste, avec des attributions qui peut-être seront modifiées en partie.

Deux petites toiles de Lucas de Leyde, plus connu en Italie sous le nom de Lucas de Hollande.

La Cène, par Titien ou un de ses élèves.

Le Mariage de sainte Catherine, par J. C. Procaccino.

Sainte Madeleine, par J. P. Rizzi.

La Flagellation, par Ferrari dit le Génois (en ruine).

La Cène, par G. Ferrari.

Saint Luc, par Lucas de Hollande (en ruine).

La Madone, l'Enfant et divers saints, par Paris Bordone.

L'Adoration des mages, par le Corrège (1).

1. Ce tableau paraît être des années 1513 ou 1514, c'est-à-dire de la jeunesse du peintre ; dans l'œuvre du Corrège il précéderait donc la Madone de St-François du Musée de Dresde qui était regardée comme le tableau le plus important des débuts de l'artiste.

Deux anachorètes, par Mazzucchelli dit le Morazzone.

La Madone et l'Enfant, par Bramentino Suardi.

Les Martyres de divers saints, par Procaccino, Mazzucchelli et Cerano.

Saint Jérôme, copie de Cesare da Sesto, peut-être de Luini (en ruine).

La Madone et l'Enfant, par JérômeRomanino.

Saint Jérôme, par Ferrari.

A part quelques pièces de choix, ces ouvrages n'augmenteront pas beaucoup les richesses de Bréra, mais ils sont mieux là qu'à l'archevêché où personne n'allait les voir ; en définitif l'arrangement a résolu une question pendante depuis longtemps.

II.

SANS doute la modification de l'ancienne collection de l'archevêché de Milan réduit d'une unité le nombre des musées de l'Italie, mais à faire le compte des diminutions et des augmentations, l'actif dépasse de beaucoup le passif. Chaque année en effet voit apparaître des musées nouveaux ; celui de l'église de Saint-Pétrone de Bologne est l'un des derniers ouverts. Ce n'est pas qu'il ait une grande importance, mais il part d'un principe excellent : l'exposition publique et payante du trésor dans un local attenant au temple. Le système est à recommander tant pour la conservation des objets que pour l'agrément du public.

Les archives et la bibliothèque de Saint-Pétrone comprennent la période des cinq derniers siècles, sauf une interruption de neuf années seulement ; le musée est loin d'être aussi bien fourni ; le nombre des objets exposés ne dépasse pas de beaucoup le chiffre de deux cents ; le trésor et les collections très riches jadis, ayant été pillés par des armées victorieuses et quelquefois mal surveillés par ceux qui en avaient la charge.

La section graphique du musée comprend des livres choraux et des dessins d'architectes.

Les livres choraux, exposés au nombre de quarante environ, dont le plus ancien est, je crois, un antiphonaire de 1511, ne représentent qu'une partie de la bibliothèque musicale de l'église qui renferme 70 ouvrages du XVIe siècle, 150 du XVIIe et 12 du XVIIIe.

Une trentaine de dessins d'architecture ont trait à la façade de San-Petronio.

Elles sont en permanence en Italie, ces questions de façades !

San-Petronio attend depuis la fin du XIVe siècle ; ni Perruzi de Sienne, ni Vignole, ni Jules Romain, ni Palladio au XVIe, n'ont pu faire adopter leurs projets ; les architectes des siècles suivants n'ont pas été plus heureux ; les lauréats du concours de 1887 seront-ils plus favorisés ? *Chi lo sa ?*

C'est une affaire d'argent, dont la solution appartient aux fidèles.

Le musée montre quelques pièces, dessins et instruments destinés à des systèmes astronomiques, ayant pour fonction de marquer les heures des *funzioni ;* il faut être spécialiste pour comprendre.Dans mon ignorance, il me semble qu'une bonne horloge eût été plus pratique. Ces appareils, assez fréquents dans les églises, témoignent du goût du clergé pour la science ; à ce titre il faut les respecter quoiqu'ils soient devenus inutiles ou qu'ils aient été dépassés par d'autres inventions. Il en est un cependant qui, je crois, n'a pas trouvé son équivalent ; c'est le gnomon de Sainte-Marie des Fleurs de Florence ; au moyen d'un petit trou percé dans la coupole pour laisser passer les rayons lumineux on s'assure, à un moment donné, que l'édifice est resté d'aplomb ; le moyen est simple et pratique ; j'ignore s'il existe ailleurs. Ici il prouve que l'étonnante coupole de Brunnelesco entreprise en 1418, a résisté d'une façon absolue.

La section des tissus n'offre rien de particulier; la plus ancienne chasuble est du *tirso filogranato* dans le style espagnol de la fin du XVIe siècle.

A l'exception de quelques pièces, l'orfévrerie est également au-dessous de ce qu'on attend dans une si vieille église et dans un pays si fertile en œuvres d'art.

Parmi les châsses,dont la plus ancienne est du XIIIe siècle, on en remarque qui résultent de la transformation de ciboires, de calices et d'ostensoirs. Il y là cependant une pièce très importante, dont nous reproduisons les deux faces.

L'autel majeur de San-Petronio était en argent repoussé et ciselé du XVe siècle ; en 1797 il fut démonté, et, sauf la croix, tous les ornements disparurent. La croix primitive n'avait pas les ornements à jour des contours ; ils sont du XVIe siècle, ainsi que le corps du Sauveur.

Les mêmes vandales qui pillèrent l'église voulurent démolir la statue du pape Grégoire XIII placée au-dessus de la porte du palais public ; c'est un bon ouvrage d'Alexandre Mengati, fondu en 1580. Pour empêcher cet acte, on eut l'ingénieuse idée de remplacer par une mitre la tiare du pontife et de faire passer la figure pour l'image de San Petronio ; il est surprenant que les Jacobins aient été arrêtés par une semblable considération.

Tel est en substance le petit musée chrétien de San-Petronio ; tout modeste qu'il soit, il donne dans une certaine mesure une leçon des choses plus profitable au public que de savantes dissertations.

III.

La *Revue de l'Art chrétien* a annoncé dans la livraison de Juillet dernier,— c'était la première nouvelle de cette affaire parue dans la presse — que la galerie de l'hôpital Santa-Maria Nuova de Florence avait été l'objet d'une convention entre les administrateurs de l'hôpital et le ministre des Beaux-Arts, convention ayant pour bu de faire passer la plus grande partie et les plus importantes des œuvres d'art de la galerie dans les musées de Florence, moyennant une indemnité à servir à l'hôpital pendant un certain nombre d'années par la caisse des musées. Nous ajoutions que le projet de loi approuvant le traité serait soumis au Parlement, au cours de la présente année.

Depuis lors la question a été discutée dans la presse italienne, et l'opinion publique de Florence s'est vivement émue des bruits que l'on a fait courir dans la cité et ailleurs.

On a dit et assuré que des agents étaient arrivés à Florence de la part de plusieurs musées étrangers pour acheter la collection, y compris bien entendu l'*Adoration des Bergers* par Van der Goes, et qu'ils étaient autorisés à offrir à l'hôpital un million de francs et même davantage au besoin.

L'arrivée de ces agents, dont on cite même les noms, n'est pas douteuse, mais leurs tentatives prouvent qu'ils étaient fort peu au courant de la situation.

D'abord, il ne suffit pas de la volonté des ad-

ministrateurs de l'hôpital pour vendre tout ou partie de la galerie.

Les ouvrages d'art des Œuvres pies sont sous la protection de la loi, et leur aliénation ne peut avoir lieu qu'en vertu d'autorisations spéciales données par les pouvoirs publics.

Puis il y a la convention signée par les administrateurs de l'hôpital en 1894 avec l'estimation des prix par les experts des deux parties; elle engage, sans limites de délai, les parties contractantes.

Or les ministres qui se sont succédé ont formellement déclaré qu'ils entendaient maintenir le traité et le présenter à la sanction du Parlement (1).

Florence a été néanmoins très impressionnée ; elle regarde comme un héritage inaliénable les peintures et les sculptures données à *Santa Maria Nuova* et les objets de même nature déposés à l'hôpital après la suppression des couvents et la fermeture de quelques églises et oratoires.

A ceux qui soutiennent qu'une vente publique serait plus avantageuse, ce qui est absolument certain, on répond qu'une pareille vente est impossible étant contraire aux intentions des donateurs, et au principe des dépôts. Très volontiers on accepte la translation des objets d'un musée dans un autre, — c'est de règle ici de tout temps — mais on veut que rien ne sorte de la cité. Des pétitions dans ce sens ont été adressées au ministre ; elles sont certainement inutiles, mais elles donnent la note juste du sentiment public.

La galerie de *Santa Maria Nuova* restera donc à Florence ; les admirables ouvrages de l'art chrétien le plus pur et le plus élevé offerts à l'hôpital par la piété et la générosité des fidèles ne seront pas dispersés par enchères, et les convoitises des musées étrangers et des spéculateurs tomberont dans le néant.

Lorsque le moment sera venu, la *Revue* publiera la liste des œuvres de la galerie qui prendront place dans les musées de Florence ; on verra alors que Van der Goes était en compagnie des plus illustres quattrocentistes.

GERSPACH.

Florence, novembre 1896.

1. L'honorable M. Gianturco, ministre de l'Instruction publique, a été, le 4 novembre, autorisé par le conseil des ministres à déposer au Parlement le projet de loi relatif à la galerie Santa Maria Nuova.

Correspondance d'Angleterre.

Découvertes, Démolitions, Restaurations, Ventes, etc.

VERS la fin juillet, pendant les travaux de fondations d'un pont sur la Stour près du village de Stourton Caundle, pour l'usage des chasseurs, les ouvriers ont découvert un beau pavement romain, à 3 mètres sous terre, sur la rive gauche du fleuve. Il s'étend sur toute l'étendue des fondations projetées — à peu près dix pieds sur quatre — et paraît posé à deux pieds sous le fond de la rivière, jusqu'à mi-chemin, où le pavement est borné par des restes d'un mur. Il est bien conservé et formé de pierres rudement taillées, cimentées d'excellent mortier. Le lit du fleuve est formé d'argile solide. Les recherches seront activement poursuivies, et probablement l'emplacement du pont sera changé.

***

Pour la seconde fois en cinq ans, la propriété Bedgebury a été mise aux enchères, en juillet, mais elle n'a pas trouvé d'acheteurs. Le prix le plus élevé offert à cette occasion était de £ 94,500, tandis qu'on demandait £ 110,000. La propriété s'étend sur 5,000 ares, et elle est située sur les confins des comtés de Kent et de Sussex. Une partie de la propriété est occupée par le manoir de Twissenden, une des plus intéressantes et des plus anciennes maisons de Kent, et elle possède une ancienne chapelle secrète, où les prêtres réfugiés disaient la messe lors des persécutions au temps de la Réforme.

***

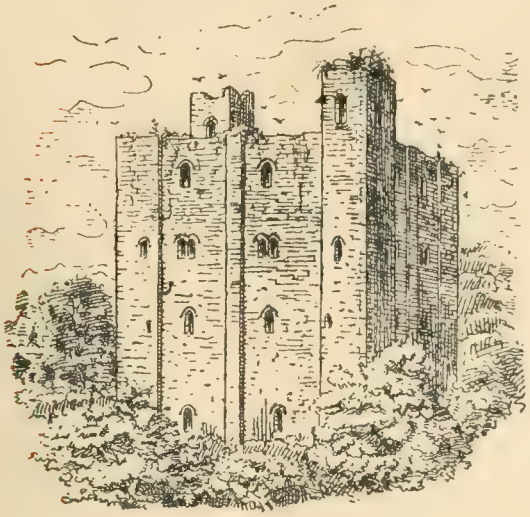
Nous avons parlé dans l'avant-dernière livraison (1) du château de Hedingham, offert aux enchères, avec les terres et fermes alentour, — entr'autres la ferme de l'ancien couvent qui y existait autrefois. Il n'a pu être vendu, les prix offerts étant beaucoup au-dessous de l'évaluation. C'est donc une affaire manquée pour la seconde fois !

***

Plus heureux que le château de Hedingham, Read Hall, Sabden (Lancashire), — la rési-

1. Année 1896, p. 308.

dence de la famille Nowell depuis Édouard III, — vient à son tour d'être vendu aux enchères. Le château et les fermes qui en dépendent ont atteint le prix de £ 38,000, payé par le



Château de Hedingham, tour de garde.

propriétaire de Whalley Abbey. Trois autres lots de ce domaine ont trouvé acheteur à £ 5,000; le restant de la propriété a été retiré, la somme offerte n'étant pas assez élevée.

***

La vente du château de Nunney, dans le comté de Somerset, a eu lieu fin juillet; il faisait autrefois partie de la propriété des comtes d'Egremont. Les murailles ont une épaisseur de 2½ mètres. Pendant la guerre civile, le roi y tint garnison, et plusieurs batailles ont été livrées aux alentours. Le nouveau propriétaire du château en est devenu acquéreur au prix dérisoire de £ 585.

***

On se propose de vendre publiquement la Halle des Étrangers à Norwich. C'est un monument historique, un des comtes de Norfolk y ayant donné abri à des étrangers qui fuyaient la persécution du duc d'Albe sous le règne d'Élisabeth. Le Hall contient encore beaucoup de ses détails historiques. La famille Sotherton en était propriétaire sous Édouard VI. Après cette période on a beaucoup modifié les décorations intérieures. Le portique d'entrée est orné d'une voûte du XVe siècle. Elle a deux portes latérales de la même époque, et un escalier extérieur, orné d'un griffon sculpté. La Société Archéologique de Norwich désire empêcher la vente, et faire de ce monument son local de réunion.

***

Elmham Hall, dans le comté de Norfolk, autrefois le siège des évêques d'East-Anglia, dans la période saxonne, est également sur le point d'être offert en vente publique. La propriété est d'une contenance de plus de 5000 ares. Le manoir actuel appartient maintenant au comte Sondes, et a été construit en 1727.

***

La statue du cardinal Newman a été inaugurée à la mi-juillet par le duc de Norfolk. Elle est de marbre, et due au ciseau de M. Chavaillaud, de la maison Farmer et Brindley. A peu près de grandeur naturelle, elle est remarquable comme ressemblance. Le cardinal est représenté debout, en habits ecclésiastiques, un livre à la main gauche, et dans la main droite la barette.

La statue se trouve sous un baldaquin porté par deux colonnes surmontées d'une frise sobrement ornée, et couronné d'une statue de la Madone. Aux deux côtés de la base se trouvent les armoiries de l'Ordre des Oratoriens. L'inscription placée sous la statue énonce simplement le nom du cardinal et les dates de sa naissance et de sa mort. Sur une des marches devant le piédestal, on vient de tailler une inscription relatant que la statue a été érigée par souscription publique en 1896. Le baldaquin et les colonnes sont en pierre brune de Portland. Les architectes du monument, qui est en style Renaissance, sont MM. Bodley et Garner.

***

Encore une statue érigée à un éminent catholique : c'est celle du bienheureux Thomas More. Le 23 juillet, à la Bibliothèque publique de Chelsea, a eu lieu la présentation d'une statuette du Bienheureux, au président de la Commission de la Bibliothèque. La statuette est de bronze, par Ludwig Cauer, de Berlin. Elle a figuré à l'exposition de l'Académie royale l'année passée. More est représenté assis, en robe de chancelier. L'attitude du Bienheureux et les plis des habits démontrent la main d'un maître. Pour les traits

l'artiste s'est inspiré du célèbre portrait peint par Holbein. La statuette repose sur un piédestal en bois de chêne, et porte une inscription sur une tablette d'airain, donnant les principales dates de la vie de Thomas More. Monsieur Cock, qui a offert l'œuvre d'art au nom des souscripteurs, a rappelé que M. Cauer voulait que la statuette lui fût renvoyée après l'exposition, mais que quand il apprit le désir de l'artiste, il lui exprima le désir que la statuette restât en Angleterre, pour être placée dans la Bibliothèque publique de la paroisse du Bienheureux. Un comité fut formé, dit-il, pour faire l'acquisition de l'œuvre, et la somme nécessaire étant trouvée, la statuette devint la propriété de la paroisse.

***

Dans une vente de vieux livres et de manuscrits, faite le 23 juillet à Londres, entr' autres des mns. de Sir Walter Scott, — on a payé £ 56 onze feuilles manuscrites des « Canterbury Tales » de Chaucer, avec illustrations à la main. Une collection d'armoiries enluminées des XVIe et XVIIe siècles a trouvé, à la même vente, acheteur à £ 48.

***

Le tableau d'autel que peignit Raphaël en 1504-5, pour les religieuses de Saint-Antonio, à Pérouse, tableau connu aussi sous les noms de « Colonna » et « Ripalda », d'après le nom de son propriétaire, a été acquis des représentants du feu roi de Naples par le propriétaire de la Marlborough Gallery, à Londres.

***

Un artiste qui, il y a quelques années, exposa le tableau *Le Puritain*, à l'Académie Royale, vient de terminer une nouvelle toile, religieuse, cette fois, et considérable. Elle représente Notre-Seigneur, presque grandeur nature, assis, vêtu de la pourpre royale. Il a l'air majestueux, mais simple et triste, et un peu austère, las, et les joues hâves. Les mains reposent sur les genoux ; la draperie est fort étudiée et soignée. Le fond du tableau représente un mur blanc, et le siège occupé par Notre-Seigneur n'est autre que la pierre historique de la Disgrâce. Ce tableau sera assurément fort remarqué par les catholiques, comme aussi par les artistes. Il y a lieu d'espérer qu'il sera bientôt exposé à Londres. Le nom de l'artiste est W. S. Burton.

***

Monsieur Herbert Schmalz vient d'achever un grand tableau, dont le titre est : « *Rabboni* ». Il forme le dernier de sa série des peintures retraçant les derniers événements de la vie de Notre-Seigneur.

***

La crypte de Cantorbéry dont l'entretien a longtemps été négligé, ses cloîtres, qui périssaient lentement mais sûrement, et sa salle du chapitre qui étaient, paraît-il, dans un triste état, d'après l'appel fait à la nation par le doyen de la cathédrale pour des secours d'argent sont en voie de restauration. Il faudrait la somme de £ 20,000 pour assurer la cathédrale pour un siècle ; la moitié a été souscrite, grâce aux efforts des personnes qui portent intérêt à cette église. L'appel du doyen sollicite le restant de la somme nécessaire, soit fr. 250,000. Déjà les travaux de la crypte s'achèvent. Ils ont remis au jour les bases de colonnes appartenant à l'œuvre d'Ernulf. On ne touche pas à la chapelle Notre-Dame. Le lieu de l'inhumation de saint Thomas à Becket a été marqué par une grande dalle en forme de couvercle de sarcophage.

***

Encore un appel par souscriptions — pour conserver, cette fois, l'ancienne maison du clergé à Alfriston, dans le comté de Sussex. La somme requise n'est pas grande, — £ 350 seulement. La maison date du moyen âge et sa construction est unique dans ce pays avec ses poutrelles visibles aux façades, ses panneaux de briques, et son toit de chaume.

***

D'après le second rapport de l'architecte M. Pearson, il sera probablement nécessaire de démolir et de reconstruire le pignon Nord de la façade principale de la cathédrale de Peterborough. On craint aussi de devoir démolir le pignon central. Les pierres seront marquées avant leur déplacement, et celles qui peuvent servir seront remises dans leurs anciennes positions.

***

On a commencé la restauration de l'ancienne cathédrale de Clonfert, délaissée depuis 250 ans. Elle a été fondée en 558.

***

Le renouvellement de la couverture de la cathédrale de Winchester a été commencé. Les travaux dureront deux ans.

***

Pour éveiller l'intérêt en faveur de la superbe église de St-Barthélemy, à Smithfield (Londres), fondée en 1123, qui a été admirablement restaurée jusqu'à la limite des fonds disponibles, restauration commencée en l'an 1864, — l'entrée des chœurs, triforium, crypte, et chapelle Notre-Dame, était libre l'après-midi du 10 octobre, et une grande foule a saisi l'occasion pour admirer l'édifice. La chapelle de Notre-Dame, plus petite que celle de Saint-Alban's Abbey, mais très semblable, est encore dans les mains du restaurateur, et on demande £ 1,000 pour achever l'œuvre. La plupart de ses fenêtres sont vitrées ou fermées par des planches pour préserver la construction intérieure des intempéries. Le « sol » est encore terre et poussière, le faux plafond, qui naguère défigurait la chapelle, est enlevé, les pans de mur ont beaucoup souffert quand elle était aménagée, pour servir d'habitation, avec des cloisons en bois et en plâtre; néanmoins on peut déjà se faire une idée de l'aspect de la chapelle à l'époque de sa splendeur. Il y a aussi une crypte très intéressante sous l'église. Nos lecteurs qui connaissent l'anglais ne peuvent faire mieux que de lire l'intéressante brochure illustrée par Monsieur N. Moore. Elle se vend au prix modéré d'un shilling.

***

On annonce la démolition de la façade occidentale de l'aile Sud de l'abbaye de Waltham (Essex) pour la reconstruire d'après le dessin primitif, en employant autant que possible les anciennes pierres. Ce travail est nécessaire, puisqu'actuellement elle menace de s'écrouler.

***

On vient de faire une curieuse découverte dans la cathédrale de Peterborough. On a trouvé des blocs moulurés de marbre ; en les juxtaposant, on reconnut que c'était la portion d'un grand bassin, d'une circonférence de 20 à 30 pieds. Au bord il paraît y avoir eu une série de petits bassins qui se touchent. On espère trouver d'autres fragments qui faciliteront l'éclaircissement de l'origine de ce bassin. Les constructeurs du XIVe siècle ont jeté ces fragments dans les fondements. On a suggéré que c'était autrefois un bassin d'une fontaine dans les cloîtres.

***

Autorisation a été récemment donnée par Monsieur Victor Cavendish (Membre du Parlement), à la Société antiquaire et archéologique de Westmoreland, de pratiquer des fouilles à l'Abbaye de Furness. On a déjà trouvé plusieurs pierres sculptées et d'autres restes, et mis à découvert un superbe escalier soutenu par de la maçonnerie solide.

***

Pendant des fouilles faites dans un champ à Newham, près de Bedford, vers la mi-septembre, sur l'emplacement de l'ancien prieuré de Newham, des ouvriers ont mis à jour un cercueil de pierre (dépourvu de son couvercle), datant du XIIe siècle. On y a trouvé un squelette presque complet d'un homme de grande taille ; le crâne en était bien conservé avec de belles dents.

***

Un Musée d'archéologie locale vient de se fonder dans la ville de St-Alban's. Nous constatons avec plaisir que le président du comité qui s'est réuni pour fonder le Musée, a, dans un langage viril, flétri les restaurations d'un prétendu bienfaiteur d'abbaye et des églises environnantes ; il a conquis la sympathie de ses auditeurs, surtout quand il a laissé échapper les mots : « Je regrette que le noble lord ne soit pas « ici pour entendre mes paroles, — paroles que « je dis dans son absence, mais que je n'hésiterais « pas de dire aussi en sa présence. »

***

La tour de l'église Saint-Michel, de Verulam, lez St. Alban's, est enfin démolie, et la nouvelle tour surgira de ses ruines en harmonie, sans doute, avec les horribles cauchemars de Lord Grimthorpe à l'Abbaye !

***

Il est question de démolir l'ancienne Chapelle de Clifford's Inn, Fleet street. Elle est la plus ancienne des « Inns of Chancery », et déjà sous Édouard III elle était louée aux étudiants en droit. Elle appartenait, d'origine, à Lord Clifford. « Inn » était l'appellation usuelle des maisons de ville de la noblesse et des dignitaires ecclésiastiques. Après le grand incendie de 1666, 18 juges y déterminèrent les nouvelles limites des paroisses et des propriétés privées.

***

A Quarlton, près de Bolton (Lancashire), on fait actuellement des fouilles dans un monticule qui contiendrait, selon la tradition locale, les corps de douze soldats d'une légion romaine avec leurs armures, assis sur des chaises. Une gravure de ces douze guerriers décore une salle d'un hôtel du voisinage.

***

Nous regrettons d'avoir à constater un désastreux incendie. Le manoir historique « Severn End Mansions », près de Malvern (Somerset), a été complètement anéanti, y compris une magnifique collection de manuscrits, les reliques historiques de la famille Lechmere, et les meubles. On a sauvé une portion de l'argenterie. La propriété a appartenu à la famille de Sir Edmund Lechmere depuis Guillaume le Conquérant (1066).

***

On vient d'enrichir le Musée dit du prince Albert, à Exeter, d'un cercueil de pierre contenant les ossements d'un homme, et une urne d'environ 25 centimètres de haut. Cette découverte a été faite dans une carrière entre Minehead et Lynton. On croit que le cercueil, qui se trouvait à 2 mètres sous sol, date d'il y a 2000 ans !

***

La conservation des restes de la fameuse muraille d'Antonius, entre les Firths de Clyde et de Forth, et qui date de l'an 140 av. J.-C., préoccupe les archéologues d'Écosse, et Lord Balfour de Burleigh, secrétaire d'État pour l'Écosse, vient de visiter l'intéressante antiquité, pour voir ce qui en reste, dans les environs de Falkirk. Cette muraille est l'ouvrage le plus connu de l'occupation romaine en notre pays.

***

On vient de découvrir, à Bourn, dans le comté de Lincoln, pendant les travaux d'agrandissement des bâtiments de la Compagnie du Gaz, cinq vases romains. Les vases ont chacun une hauteur de 45 centimètres environ, et un diamètre de 22 centimètres aux extrémités. Ils sont minces, mais durs et bien achevés. On les a trouvés à $2^{m}25$ sous le sol. Quatre d'entr'eux ont des anses en forme d'oreille. Le journal *Evening News*, de Londres, qui annonce cette découverte, dit que l'endroit où les vases ont été trouvés était autrefois appelé « La Porte de la Poterie » ; « Eastgate » est son nom actuel.

***

Une grande collection de vieilles monnaies, or et argent, du temps de Charles II, vient d'être trouvée près du Musée Britannique, dans une boîte sous le plancher d'une chambre attenante à une école pour apprendre à monter en bicyclette. La monnaie est très bien conservée.

***

Une réunion du Congrès de l'Association archéologique a eu lieu récemment dans la belle salle de l'honorable compagnie des Tisserands, sous la présidence du docteur Phéné, président du conseil de la société pour l'encouragement des beaux-arts. Celui-ci a donné lecture d'une notice sur Londres avant les Romains et pendant leur séjour dans cette ville. Entr'autres détails historiques, il a fait mention de la première église à Londres, dont le site était celui d'un temple romain, non loin de la cathédrale actuelle. Beaucoup de constructions romaines ont succombé au grand incendie de 1666, et à d'autres de dates antérieures.

***

Le vicaire de Barrowden, Peterborough, vient de faire placer deux tablettes encadrées de chêne, portant des inscriptions, en caractères anglais du moyen âge, l'une donnant la liste des prêtres et des vicaires de l'église en question depuis 1232, avec les dates de leur nomination, et des notices historiques, jusqu'à Guillaume le Conquérant ; l'autre, un tableau chronologique des évêques de Peterborough, et de là à Lincoln, Dorchester (Comté d'Oxford), Leicester, et Mercia, jusqu'à l'époque de saint Aidan (635), et un tableau chronologique des archevêques jusqu'à saint Augustin en 597. Le but du vicaire est de faire connaître à ses paroissiens l'antiquité et la (soi-disante) continuité de l'Église. Quel professeur !

***

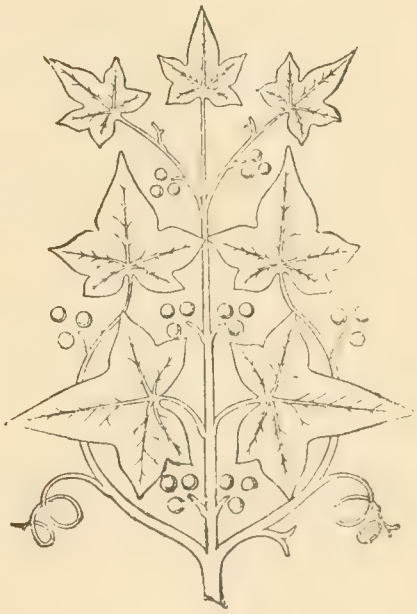
Nous sommes heureux de constater que le comité du monument du feu prince de Battenberg, gouverneur de l'Ile de Wight,est en communication avec Monsieur Pearson, architecte-conseiller des Doyens et chapitre de Westminster, etc., pour un projet du nouveau chœur de l'église de Carisbrooke. Il serait difficile de faire plus sage démarche.

***

Le « *Tablet* » annonce que S. M. le Roi d'Espagne est devenu un « Fondateur » de la chapelle du Très-Saint-Sacrement à la cathédrale de Westminster, et a donné un magnifique calice pour la première Messe qui sera chantée dans cette église.

JOHN A. RANDOLPH.

Londres, 30 oct. 1896.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 9 septembre 1896.* — Le Président fait part à ses confrères des dispositions testamentaires de M. A. Prost qui a fait à la Société un legs particulier de 100,000 francs pour l'aider dans ses publications. Cette donation est faite à la condition suivante : La Société publiera chaque année un recueil contenant des travaux sur l'histoire de Metz et des pays voisins.

Académie des Inscriptions. — Une erreur nous a fait omettre dans la livraison précédente, les comptes rendus des séances de l'Académie, depuis le 20 mars jusqu'au 10 juillet. Nous réparons aujourd'hui cette omission, avant de reprendre la suite de nos résumés.

Séance du 27 mars. — M. Heuzey rappelle que lorsqu'il a restitué, à l'Exposition universelle de 1889, la figure de « l'architecte chaldéen », il a supposé, que le plan placé sur les genoux de la statue devait être, en nature, gravé sur une tablette d'argile. Cette restitution est confirmée par les découvertes de M. de Sarzec. Les fouilles de Tello ont mis au jour toute une série de plaquettes de terre portant des plans gravés et accompagnés de légendes. M. de Sarzec a même retrouvé l'instrument qui servait à tracer ces plans : c'est une lame mince et pointue en bois ou en os. — M. J. Delamarre lit un mémoire sur une importante inscription d'Amorgos. — M. Oppert commente l'inscription de Nabonide, conservée au musée de Constantinople et publiée récemment par le P. Scheil.

Séance du 1er avril. — M. Héron de Villefosse présente à l'Académie la fameuse tiare de Saïtapharnès que le musée du Louvre vient d'acquérir, et en fait un commentaire détaillé ; il présente ensuite le collier, également trouvé à Olbia, et qui figure, près de la tiare, au musée du Louvre, dans la salle des bijoux antiques.

M. Le Blant continue la lecture de son mémoire intitulé : *720 inscriptions des pierres gravées inédites ou peu connues.*

Séance du 10 avril. — M. de Barthélemy soumet à la Compagnie le résultat des recherches qu'il a faites sur l'origine de la *monnaie parisis.*

M. Jensen vient de publier dans le *Recueil des travaux* (t. XVIII, 1er fascicule) un mémoire sur l'inscription hittite découverte par MM. Hogarth et Ramsay et qui surmonte un bas-relief de style assez grossier. — M. Senard offre à l'Académie, au nom de M. Foucher, des estampes de divers monuments de l'Inde. — M. Schefer présente un ouvrage intitulé *Épigraphie arabe d'Asie Mineure*, par M. Clément Huart. — M. Delisle présente un travail de M. A.-M.-P. Ingold, intitulé : *A la recherche des manuscrits de Denys le Chartreux.*

Séance du 17 avril. — M. Heuzey communique une note sur la chronologie chaldéenne, qu'il cherche à reconstruire scientifiquement en s'aidant des inscriptions récemment découvertes. M. Le Blant achève la lecture de son mémoire sur une série de pierres gravées inédites ou peu connues. — M. de Mas-Latrie offre à l'Académie le premier numéro d'une Revue fondée par l'Œuvre des écoles d'Orient et dont le titre est *Revue de l'Orient chrétien.*

Séance du 24 avril. — M. Hamy expose les résultats des recherches qu'il a poursuivies, en Tunisie, sur les origines des grands monuments funéraires des anciens Berbères, connus sous les noms de « Médracen, Tombeau de la Chrétienne », et dont on a retrouvé les formes primitives dans les ruines des vieilles nécropoles de l'Efida, notamment à l'Henchir el Assel, au Nord-Ouest de Dar-bel-Ouar. — M. d'Arbois de Jubainville lit un mémoire dans lequel il tend à rechercher l'origine de l'industrie du fer dans l'Europe du Nord-Ouest. D'après lui, il y aurait lieu de croire que la fabrication germanique du fer a pour origine une fabrication autonome dont le mérite revient aux Celtes.

Séance du 1er mai. — M. Schlumberger, président, annonce la mort de M. Jean-Barthélemy Hauréau, qui vient de mourir, âgé de 84 ans, après une longue série de travaux remarquables. Après avoir retracé la vie si bien remplie et rendu hommage au caractère élevé du défunt, il lève la séance en signe de deuil.

Séance du 8 mai. — M. Clermont-Ganneau communique à l'Académie un mémoire de M. de Laigue, intitulé *Les Nécropoles phéniciennes en Andalousie.* M. de Laigue a mis à profit son long séjour à Cadix pour suivre les découvertes archéologiques qui ont été faites dans cette ville depuis 1887. — M. Delisle lit une notice sur deux manuscrits de la Bibliothèque nationale. Le 1er, n° 2201 du fonds latin, contenant des traités de Cassiodore et de saint Augustin, a appartenu à Pétrarque. Celui-ci a tracé sur les marges beaucoup de notes ; il a ajouté, au commencement, deux prières datées de 1335 et de 1338 et, sur la dernière page, les titres d'une

cinquantaine de livres, que, selon toute apparence, Pétrarque possédait au début de sa carrière. Le 2e, récemment acquis par la Bibliothèque nationale, contient les sept psaumes pénitentiaux, en français, allégorisés. Un autre exemplaire du même opuscule a été signalé par M. Samuel Berger dans la bibliothèque du comte d'Asburnham. M. Delisle établit que le texte en a été rédigé en 1409 et que l'auteur est Christine de Pisan, qui en offrit une copie, le 1er janvier 1410 (nouveau style) à Jean, duc de Berry.

M. Collignon communique la photographie d'un bas-relief récemment découvert aux environs de Thèbes, sur la rive droite du Kanawari, l'ancien Thespios, près de la route de Thèbes à Livadie.

M. de Barthélemy fait une communication sur le siège de Vitry-en-Perthois par le roi Charles VII. — M. Boissier présente les premiers numéros de la *Revue d'histoire et de littérature religieuses.*

Séance du 15 mai. — Le ministre de l'Instruction publique communique à l'Académie les deux dépêches suivantes que lui a adressées M. Homolle, directeur de l'école française d'Athènes, au sujet d'une nouvelle découverte archéologique : « Trouvé bronze grandeur naturelle : jeune vainqueur courses chars pythiques, un des chefs-d'œuvre de l'art du bronze, patine intacte. Rapport suit. » — « Inscription prouve que bronze est Hiéron Ier de Syracuse, vainqueur pythique. Importance historique égale valeur artistique. »

Prix Saintour : Ce prix est décerné, sur le rapport de M. Müntz, à M. Émile Molinier, conservateur du musée du Louvre, pour son ouvrage *Histoire des arts appliqués à l'industrie*, t. Ier : *les Ivoires.*

M. Paul Tannery fait une communication sur un opuscule latin écrit à Montpellier au XIIIe siècle et traduit plus tard en grec. Il s'agit de la description d'un cadran solaire portatif ayant la forme d'un quart de cercle plein et qui paraît être le plus ancien modèle du même genre, celui qui, le premier, a été nommé le cadran à cause de sa figure *(quadrans)* et dont le nom est passé aux autres de forme différente.

Séance du 22 mai. — *Prix Lafons-Mélicocq :* ce prix est partagé *ex æquo* entre : 1° M. F. Lot, auteur d'un livre intitulé *Hariulfe, chronique de l'abbaye de Saint-Riquier ;* 2° M. Pilloy, auteur de l'*Étude sur d'anciens lieux de sépultures de l'Aisne.*

Prix Duchalais : Ce prix est attribué à M. de La Tour, pour quatre mémoires sur des médailleurs italiens de la Renaissance.

M. Héron de Villefosse communique une inscription, envoyée par M. Lejeune. Cette inscription, trouvée aux environs de Guelma et gravée sur un bloc de marbre blanc mesurant 0 m. 60 sur 0 m. 40, se lit ainsi : *Hic reliquiæ beati Petri apostoli et sanctorum Felicis et Vincentii martyrium.*

M. Schefer offre la *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints Apôtres, de Constantinople*, poème de Constantin le Rhodien (931-934), par MM. Legrand, professeur à l'école des langues orientales, et Théodore Reinach.

Séance du 29 mai. — M. Clermont-Ganneau communique le moulage d'une inscription grecque que lui adresse M. l'abbé Soulice ; inscription gravée sur le soubassement de la colonne dite « de Pompée », à Alexandrie et sur laquelle on lit le nom de Ptolémée Philadelphe, martelé, et une dédicace de Thestor, fils de Satyros.

M. E. Amelineau rend compte des fouilles exécutées par lui en Égypte, du mois de novembre 1895 au 19 mars 1896.

M. Delisle offre, de la part de Mme veuve Castan et de M. Léonce Pingaud, un volume intitulé *Auguste Castan, sa vie, son œuvre.*

Séance du 5 juin. — Sur le rapport de M. Collignon, le *prix Fould* (5,000 fr.) est partagé de la façon suivante :

1° 3,000 fr. à M. Enlart pour ses deux ouvrages intitulés : *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* et *Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde ;* 2° 1,000 fr. à MM. A. de Campeaux et P. Gauchery pour leur ouvrage intitulé : *Les travaux d'Art exécutés pour Jean de France, duc de Berry ;* 3° 1,000 fr. à M. le duc de Rivoli pour son ouvrage intitulé : *Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600*, description, illustration, bibliographie.

Le R. P. Delattre informe l'Académie que, pendant le mois dernier, il a continué l'exploration de la nécropole punique située sur le terrain appelé Donimès à Carthage. Du 1er au 31 mai vingt-sept tombeaux ont été ouverts. Quelques-unes de ces tombes renfermaient, outre le mobilier funéraire habituel, des vases de belle terre noire et d'autres à figures d'animaux de fabrication grecque, des alabastres, des objets en ivoire, des scarabées, amulettes et grains de collier, des morceaux d'œufs d'autruche, des pendants d'or à croix ansée, des miroirs et autres menus objets de bronze. La pièce la plus intéressante est une lampe de type primitif qui a l'avantage de conserver la marque authentique de son origine, une inscription punique composée de cinq lettres tracées à la pointe sèche. Le R. P. Delattre ter-

mine sa lettre en sollicitant de la Compagnie un nouveau subside. Cette requête est renvoyée à la commission de la fondation Piot. M. Homolle expose à l'Académie dans quelles circonstances il a découvert, au cours de ses fouilles de Delphes, la célèbre statue de bronze mentionnée dans ses dépêches. La statue mesurant 1 m. 80, représente un jeune homme vainqueur aux courses des chars pythiques. Sa main tient les rênes ; malheureusement on n'a retrouvé ni le char ni les coursiers, mais seulement des fragments qui d'ailleurs ne sont pas sans valeur. M. Homolle estime que la création de ce chef-d'œuvre remonte aux années 480-460 avant notre ère et qu'il appartient à l'École péloponésienne.

Séances du 10 et 15 juillet. — V. la livraison du 1r septembre.

Séance du 28 août. — M. Heuzey entretient l'Académie des résultats de sa mission récente à Constantinople, d'où il a rapporté, pour le musée du Louvre, les monuments chaldéens que M. Paul Cambon, notre ambassadeur en cette ville, a obtenus de la générosité de S.M.I. le sultan Abdul-Hamid.

Ces monuments dont la plupart remontent aux plus lointaines origines de la civilisation asiatique, sont les suivants :

1° Un bétyle ou galet sacré autour duquel Èan nadou, le roi de la Stèle des Vautours, a inscrit la relation de son règne ;

2° Une grande lance de bronze ou de cuivre, en forme de fer de lance de quatre-vingt-six centimètres de longueur, portant un lion gravé avec le nom d'un très ancien roi du pays de Kish ;

3° Une tête de taureau en bronze, aux yeux incrustés de nacre et de lapis ;

4° Deux fragments d'une stèle sculptée, dont l'inscription contient le nom de la ville d'Agadé ;

5° Quatre grandes tablettes d'argile de la deuxième dynastie de la ville d'Our ;

6° Un choix de vingt tablettes plus petites, mais d'un intérêt historique exceptionnel, qui fournissent, pour la première fois, plusieurs dates authentiques des règnes de Sargon l'ancien et de son fils Naram-Sin, qui vivaient vers l'an 3800 avant notre ère.

Ces antiquités proviennent toutes des grandes découvertes poursuivies depuis seize ans par la France à Tello, dans la Chaldée, sous la direction de M. de Sarzec.

M. Oppert fait ressortir l'importance capitale de ces découvertes, remontant au trente-huitième siècle avant notre ère. S'appuyant sur des textes précis, il repousse l'identification avec Sargon Ier, d'un roi dont le nom ne peut se lire que Biaganisan-ères. Ce dernier a pu être le fils de Sargon Ier, et le prédécesseur immédiat de Naram-Sin, fils de Sargon.

M. Menant s'associe aux observations de M. Oppert, et rappelle qu'il les avait déjà développées dans un mémoire lu à l'Académie.

Séance du 4 septembre. — M. Homolle, directeur de l'École française d'Athènes, explique et commente plusieurs inscriptions relatives à Gélon et à Hiéron, découvertes dans les fouilles pratiquées à Delphes. Il fait, en outre, passer sous les yeux de ses confrères une série de photographies de monuments figurés découverts dans ces mêmes fouilles et parmi lesquelles on remarque celle d'un groupe de danseuses.

Séance du 11 septembre. — M. Héron de Villefosse offre à l'Académie, au nom du R. P. Delattre, un volume intitulé : *Carthage. Nécropole punique de la colline de Saint-Louis.*

Tout semble établir aujourd'hui que les nécropoles de la première Carthage étaient situées sur les collines placées entre la chapelle Saint-Louis et le Bordj-ej-Djedid.

Grâce aux travaux du Père Delattre, la lumière se fait de plus en plus sur les sépultures puniques de Carthage. Le mobilier des tombes, pour la plupart retrouvées intactes sous les fondations de la ville romaine, est très instructif ; il nous fournit une foule de renseignements sur l'art, le commerce et même la religion des Carthaginois.

C'est en 1890 que l'infatigable correspondant de l'Académie a entrepris l'exploration de la nécropole située sur les flancs de la colline dite de Saint-Louis. Le présent travail renferme les procès-verbaux détaillés des découvertes faites à cette époque ; il est illustré de vignettes et de planches qui, d'une manière très pratique, placent sous les yeux des lecteurs le résultat des fouilles.

Bijoux d'or et d'argent, objets d'ivoire ou de bronze, colliers en pâte de verre, vases et lampes de terre cuite, fragments d'œufs d'autruche rehaussés de couleurs, vases peints de fabrication grecque, offrent aux archéologues une série variée de sujets d'études. De nouvelles recherches faites sur le même point en 1892 et 1893 ont amené la découverte d'un édifice considérable auquel le R. P. Delattre a donné le nom de *maison byzantine ;* c'est dans ce monument qu'il a retrouvé les débris d'un squelette de baleine. Il a pu déblayer une partie du mur de Théodose, ainsi qu'une suite d'absides paraissant défendre l'ancien et célèbre temple de Junon la Céleste. Enfin il a attaqué une autre partie de la nécropole punique où il a eu la bonne chance de découvrir plusieurs figurines en terre cuite d'un intérêt particulier, ainsi qu'une œnochoé en bronze doré, une des pièces les plus remarquables sorties du sol de l'antique Carthage.

Congrès archéologique à Riga. — Un Congrès archéologique vient de s'ouvrir à Riga. C'est le dixième Congrès de ce genre qui se réunit en Russie depuis 1869. Moscou offrit l'hospitalité à deux de ces réunions, d'autres se tinrent à Tiflis, à Odessa, à Yaroslaw, à Kazan, à Kiew, à Vilna. Ces Congrès ont toujours joui de la faveur et de la munificence impériales ; aussi n'ont-ils jamais manqué des ressources nécessaires pour accomplir les tâches qu'ils s'étaient imposées. En mémoire de cette constante protection, on a décidé que le compte-rendu des séances serait dédié à feu l'empereur Alexandre III.

On a généralement eu soin de choisir pour siège des Congrès archéologiques des lieux riches en souvenirs et monuments historiques et, cette fois encore, le littoral de la Baltique offre de nombreux sujets d'étude. Ce qui facilite la besogne des membres de la réunion actuelle, ce sont les travaux préparatoires publiés en prévision du Congrès, tels que des monographies sur l'antique nécropole de Püchtitz, sur les éléments russes de l'Esthonie du XIIIe au XIVe siècle ; de riches recueils de chansons, de contes et de proverbes esthes ; la description des paroisses russes des provinces baltiques, etc.

L'une des principales questions qui seront débattues à Riga aura trait à la publication d'un catalogue descriptif général de toutes les antiquités importantes de la Russie, ouvrage appelé à rendre de grands services à tous les archéologues.

Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. — Cette jeune Société d'ecclésiastiques archéologues réalise le modèle des associations de ce genre éminemment recommandable, et dont nous appelons de nos vœux, depuis tant d'années, la création dans tous les diocèses. Le bulletin qu'elle publie témoigne d'une activité toute juvénile, qui n'exclut pas la maturité des connaissances.

Signalons deux très intéressantes notices de M. l'abbé E. Jouy, l'une sur une relique de sainte Syre de Troyes, enchâssée dans un reliquaire de Sainte-Syre de Meaux, et l'autre sur deux pierres tumulaires.

La première de ces tombes, que nous avons l'avantage de pouvoir présenter à nos lecteurs, grâce à l'obligeance de la direction du *Bulletin*, est un des beaux spécimens des lames gravées du XIIIe siècle. On admirera la noble et sévère élégance de la figure sertie dans une bordure trapèzoïdale ; elle reproduit les traits d'un prévôt royal, inhumé dans l'église de Villeneuve-le-Comte. Ce personnage figure dans le costume de sa charge, vêtu d'une sorte de surplis sans manche (surcot) serré à la taille par une ceinture avec escarcelle sans dague ; il tient le bâton fleurdelisé. Chose curieuse, il est debout, non gisant. Ce personnage est le prévôt Gebertus, ou Gobertus. Une épitaphe datée de 1323, au Musée Carnavalet, nomme un frater *Geubertus de Fontanis*, selon un renseignement que veut bien nous communiquer M. l'abbé Jouy. — Nous reproduisons l'inscription tracée dans la bordure, en belles onciales, en corrigeant une coquille du *Bulletin*, dont le typographe a laissé tomber un t du mot *statuit*.

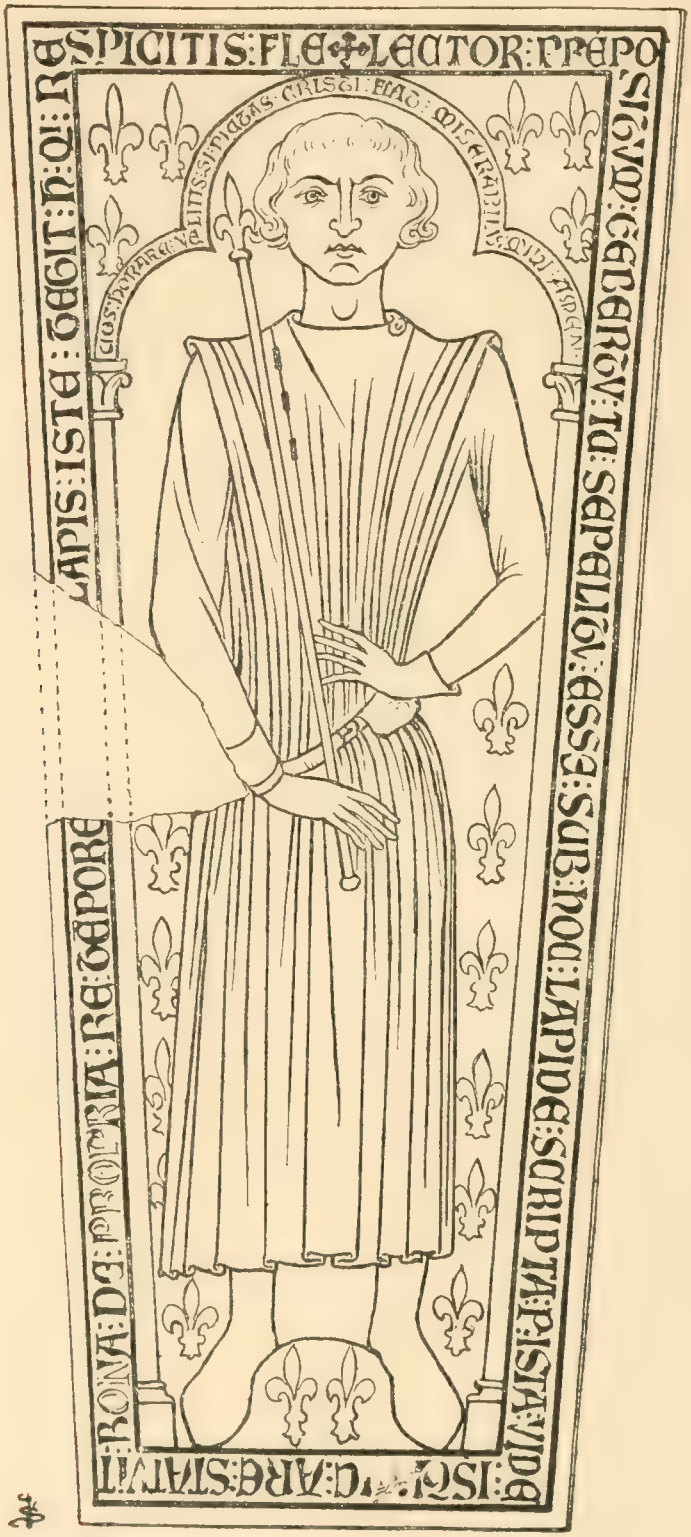
† LECTOR PREPOSITVM GEBERTVm TU SEPELITVm
ESSE SUB HOC LAPIDE SCRIPTA Per ISTA VIDE.
ISTI hIC ARE STATVIT BonA DE PropRIA RE
TEMPORE quo degit quem LAPIS ISTE TEGIT.
Hunc QuI RESPICITIS FLEntes de funere sitis (?)

L. C.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — *Séance du 1er juillet 1896.* — M. Labourasse envoie une note intitulée : *Le luxe au presbytère avant 1789.* Il s'agit d'un carnet de dépenses de M. l'abbé Barrois, curé de Vouthon-Haut, de 1769 à 1786, dont la lecture fournit des indications curieuses aux historiens de l'ancien régime.

M. Léon Germain, continuant l'étude des anciennes *taques* de foyer, dont la région offre des types si divers, décrit, en la comparant à deux autres pièces faisant partie des collections du Musée lorrain, une taque appartenant à M. Poliez, de Longwy, les *Trois Saintes* Anne, Catherine et Barbe, qui y sont figurées, paraissant être des moulages d'anciennes statuettes. D'autres figurines, des têtes de clous rosacées, des écussons armoriés jetés sur le fond, sans symétrie, achèvent de donner à l'ensemble son caractère très original. Les armoiries représentées sont celles de *Godefroy de Presseux*, abbé d'Orval (1530-1540) et de deux familles luxembourgeoises, les *Busleyden* et les *de Naves*, ce qui permet d'attribuer aux ateliers d'Orval la fabrication de cette plaque métallique. Dans un travail récent, M. Maxe-Werly ne croyait pas pouvoir faire remonter au delà de 1543 la première apparition de plaques de fonte dans les foyers. M. Germain démontre, à l'aide de photographies jointes à son étude, qu'il faudrait reculer cette date jusqu'au premier quart du XVIe et peut-être jusqu'à la fin du XVe siècle.

M. L. Germain appelle l'attention sur le Saint-Juratoire de Metz, manuscrit de 1491, en vente à la librairie Lortic, à Paris, et sur la publication qui vient d'en être faite, précédée d'une notice de M. J. Chappé. M. Germain s'attache spécialement à examiner ce document au point de vue de la mystique, dont l'éditeur ne s'est pas



Tombe du Prévôt Gobertus à Villeneuve-le-Comte.

occupé. Il signale le choix des fragments évangéliques, formant un ensemble connu par des livres d'heures. Les trois miniatures primitives lui paraissent d'un grand intérêt. L'une offre le *Christ de Pitié ;* une autre l'Enfant JÉSUS entouré des instruments de la Passion avec un agneau porte-étendard, curieuse composition qui évoque la prophétie du vieillard Siméon, mais y joint l'emblème de la Résurrection ; la première enfin représente à la Crucifixion, la Vierge ayant la poitrine percée de cinq glaives, motif très nouveau, qui fait allusion aux cinq plaies du Christ, vers la même époque où, en Flandre, commençait la figuration de la Vierge aux sept glaives rappelant les sept douleurs de Notre-Dame.

Société d'archéologie chrétienne d'Athènes. — Il existe à Athènes une intéressante Association archéologique, fort peu connue, et qui pourtant mérite quelque attention : c'est la Société d'archéologie chrétienne. Son histoire est assez curieuse pour qu'on la raconte en quelques lignes.

C'est le 22 mai 1834 qu'une loi régla, pour la première fois, dans la Grèce délivrée des Turcs, la recherche et la conservation des antiquités. Mais à cette époque, on n'entendait par l'expression d'antiquités rien d'autre que les reliques de la Grèce classique. De longues années se passèrent ainsi, sans que personne semblât soupçonner seulement l'importance de l'art chrétien. L'étude et l'admiration de la civilisation païenne absorbaient toutes les pensées, et l'on ne songeait à préserver de la destruction ni les monuments de l'architecture byzantine, ni les peintures, ni les vases sacrés. L'Inspection générale des antiquités, le ministère de l'Instruction publique, la Société archéologique d'Athènes s'accordaient pour ignorer absolument la beauté des œuvres du bas empire et du moyen âge. Pour le démontrer, il suffira de dire que la nouvelle cathédrale d'Athènes fut bâtie, vers 1830, avec les débris de *soixante-dix* églises byzantines, démolies tout exprès... Peu à peu cependant, l'attention des savants commença d'être attirée de ce côté. Divers érudits grecs, l'archimandrite russe Antonin, Mommsen dans son *Athenæ christianæ*, accordèrent quelque intérêt à l'archéologie médiévale de la Grèce. Mais on ne faisait encore aucun effort pour préserver l'existence des édifices, des peintures, des mosaïques, des vases ou des inscriptions.

Aussi faut-il rendre grâces aux hommes de bonne volonté qui, en janvier 1885, fondèrent la Société d'archéologie chrétienne d'Athènes. Ils étaient peu nombreux ; ils n'étaient point des spécialistes. Le comité de l'Association était composé presque uniquement, et se compose encore en grande partie d'artistes et de gens de lettres. Il n'en fit pas moins une excellente besogne. La Société se proposait de créer un musée de l'art chrétien, une collection d'archives, une bibliothèque, et de couvrir d'une sûre protection les restes de l'antiquité byzantine encore subsistants.

Elle est aujourd'hui bien près d'avoir accompli ces projets divers. Mais elle n'y est pas arrivée sans peine. Jusqu'en 1890, elle fut complètement incapable d'exposer en un lieu convenable, les objets qu'elle possédait, et dont le nombre croissait chaque jour. Le manque de fonds en était la cause, et, dans ses bulletins, elle se qualifiait elle-même de « sans domicile ». Le même dénuement l'empêchait de réunir une bibliothèque. En outre, elle rencontrait de grandes difficultés dans son œuvre de préservation des monuments. Enfin, il y a six ans, elle eut la fortune de gagner à sa cause la reine Olga dont l'active et généreuse protection lui permit de surmonter tous les obstacles.

Aujourd'hui, la sécurité des vieux édifices chrétiens est à peu près garantie. La bibliothèque contient un nombre respectable de volumes ; le nombre et l'importance des pièces d'archives grandit. Enfin, la Société a pu disposer ses collections en bonne place, dans les salles du Musée national. Elle y a rassemblé de belles peintures, des mosaïques, des vêtements d'église, des croix, des ustensiles liturgiques, des sceaux, etc. Elle est devenue, selon son vœu, un centre d'études, de recherches et d'action pour les archéologues et les historiens de l'art chrétien.

Bibliographie.

NOTES SUR L'ART MODERNE *(Peinture)*, par André MICHEL. Paris, Armand Collin et Cie, Éditeurs. 1 vol. in-12°, 300 pp.

MONSIEUR André Michel est un écrivain bien connu par les études publiées dans la *Revue des deux Mondes* et les feuilletons du *Journal des Débats*. Il entre dans le domaine de la critique d'art armé de toutes pièces. Il a la science archéologique et l'intelligence des monuments anciens; tout particulièrement de ceux de la France ; il connaît leur passé et il a suivi de près le mouvement de l'art contemporain. Enfin il a l'amour de l'art, et je le crois plus disposé à faire valoir les mérites de l'artiste qu'à rechercher ses défaillances. C'est beaucoup pour un critique. Lorsque M. André Michel écrit dans les *Débats*, c'est une causerie dans laquelle il s'empare de son lecteur et tout en l'intéressant, il lui offre un enseignement que l'on chercherait en vain dans bien des feuilletons. Lorsque, plus tard, ces feuilletons sont réunis et forment un volume, comme c'est le cas pour les « *Notes sur l'art moderne* », on peut le mettre dans sa bibliothèque ; les feuilles volantes sont devenues un livre qui survit aux actualités qui l'ont fait naître.

On peut reprocher peut-être à l'auteur d'être trop éclectique. Il admire des choses conçues dans un esprit très différent les unes des autres, et qui toutes ne sont pas admirables. Je ne saurais m'émouvoir avec lui à la vue des peintures de Corot, et des grandes décorations murales de Puvis de Chavannes. Je sais qu'il est convenu que ce sont des choses qu'il faut trouver belles, et que l'on ne vit pas impunément dans un grand centre où se forment de grands courants, et où ce qui est censé être l'opinion de tous devient l'opinion de chacun. Mais mettez ces peintures à côté des anciens,et vous en rabattrez de beaucoup. Si dans vingt ans M. André Michel écrit encore, ce que je souhaite pour lui et pour ses lecteurs, je crois qu'il verra les choses sous un angle très différent. Je ne saurais non plus interpréter, comme lui, l'œuvre de James Tissot, que je considère comme un grand talent fourvoyé. Mais j'ai lu avec grand plaisir les « *Notes sur l'art moderne* » dans leur ensemble, et plus d'une fois je me suis pris à déposer le volume pour causer avec l'auteur. Il y a des pages charmantes, et je tiens à en transcrire une que j'emprunte à la *Préface* d'une *Revue des Salons :*

« Sur le portail précieusement sculpté d'une petite église champenoise on lit, pour toute signature, cette inscription :

Non nobis, Domine, non nobis,
Sed nomini tuo da gloriam.

« Au moment d'entreprendre nos promenades annuelles à travers les foires aux tableaux et aux vanités *(Nundinae parisienses)* que le mois de mai nous ramène, cette prière, si belle en son humilité, me revient à l'esprit, et, devant ces milliers de toiles et de statues, toutes signées, paraphées et duement cataloguées pour la plus grande commodité de la postérité et l'édification de la génération présente, je pense aux chefs-d'œuvre anonymes qui n'ont rien gardé de leur auteur qu'un reflet de son âme et la confidence de sa foi... Quels furent le nom et la forme mortelle des imagiers qui sculptèrent au Jubé de Chartres la crèche, les bergers et le sommeil des Mages ? qui firent au porche septentrional *la Visitation*, et, sur les cordons extérieurs des voussures du portail central, les statuettes de la Création, exquises de tendresse, d'onction, de grâce virginale, où l'on voit Dieu, sous les traits d'un jeune homme, et comme d'un artiste inspiré, appeler à la vie les astres, les plantes, les animaux, l'homme enfin, encore à demi engagé dans la masse d'argile, dont il modèle, en la caressant, la tête posée sur ses genoux ?...

« Comment s'appelaient et se comportaient les grands artistes qui, au porche méridional, exécutèrent le *Saint Georges* et le *Saint Théodore*, ou ceux qui ciselèrent, sur les piliers, ces petits médaillons, fins et élégants comme des plaquettes ? Et ceux qui, au portail d'Amiens et de Reims, dressèrent ces statues d'apôtres et de saints, engagés depuis quatre et cinq siècles en de sublimes dialogues, où tant de pensées sérieuses et tendres s'échangent dans un geste, se devinent dans un sourire ? Et celui qui, au tympan septentrional de Notre-Dame de Paris, sculpta cette *Mise au tombeau* et ce *Couronnement de la Vierge*, de style si noble, de beauté si parfaite en sa simplicité, d'expression si pure, tels qu'aucun art à aucune époque ne saurait rien offrir de plus grand ? »

Cette citation est longue, et cependant j'ai le seul regret de ne pouvoir l'allonger encore en continuant la page d'où elle est tirée, tant l'auteur comprend et décrit à merveille les beautés incomparables de cette statuaire française du XIIIe siècle. Nos lecteurs y prendront peut-être le goût de lire tout le livre, mais ils me pardonne-

ront certainement d'avoir transcrit ici une page qui semble avoir été écrite pour eux.

J. H.

LES MUSÉES ROYAUX DU PARC DU CINQUANTENAIRE ET DE LA PORTE DE HAL, A BRUXELLES, textes par M. J. DESTRÉE, conservateur aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles. M. Alex. HANNOTIAUX, artiste peintre, est chargé de la partie artistique. Les phototypies sont exécutées par M. A. J. KYMEULEN.

NOUS sommes en retard pour signaler à nos lecteurs cette publication considérable dont cinq livraisons ont paru successivement avec une régularité et un entrain de bon augure. Les Musées en général sont devenus non seulement pour le public des amateurs, mais surtout pour les artistes qui s'adonnent aux arts décoratifs, des sources fécondes d'étude. Aux uns, c'est une réunion de documents précieux pour l'enseignement intuitif ; l'amateur s'affine le goût et se meuble la mémoire à la vue d'objets qui l'intéressent vivement ; aux autres, pour les artistes studieux, c'est une collection de modèles choisis auxquels ils peuvent demander constamment des inspirations, des éclaircissements dans le doute, enfin la solution de bien des problèmes qui se présentent dans l'emploi des procédés techniques tombés en désuétude. Mais l'utilité de ces collections s'élargit singulièrement, si de bonnes reproductions accompagnées de notices détaillées rendent ces modèles accessibles même à l'artiste, à l'artisan et au collectionneur qui vivent loin du centre qui possède les documents originaux.

Les Musées d'antiquités et d'arts décoratifs de Bruxelles ont acquis depuis quelques années une importance qui va croissant, et qui, il faut l'espérer, amènera bientôt des installations définitives. En attendant, la pensée d'en faire connaître les pièces les plus remarquables par une publication de grand format et des planches irréprochables au point de vue de l'exactitude et de la fidélité, est excellente. Elle sera certainement accueillie avec faveur par tous ceux qui aiment les monuments de l'art du passé, et qui cherchent dans leur étude les progrès de l'art moderne.

Les cinq premières livraisons parues contiennent une trentaine de planches qui, par l'exécution très soignée, par le choix comme par la variété des objets reproduits, offrent une collection des plus intéressantes, empruntée à toutes les branches des arts décoratifs. Dans le domaine de l'orfévrerie religieuse, nous y trouvons le chef du pape martyr saint Alexandre, de la première moitié du XIIe siècle, la croix-reliquaire de Frère Hugo, XIIIe siècle ; dans celui de la tapisserie, quatre planches offrent des exemples très bien choisis des tapisseries de Bruxelles au XVIe siècle, dont l'une, représentant la Vierge, sainte Anne et l'enfant JÉSUS, est un véritable chef-d'œuvre qui donne la plus haute idée de l'artiste malheureusement resté inconnu, qui en a donné le carton ; trois planches sont consacrées à la reproduction de fragments de retables sculptés en bois de chêne de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. Enfin des sculptures en ivoire du VIIIe au XVIIe siècle, des grès de Siegbourg et de Raeren, les armures de Philippe II et de Maximilien, celle du cheval de l'archiduc Albert, une plaque tumulaire gravée, et un plat d'Augsbourg en argent repoussé, offrent des exemples d'une bonne partie des différents arts et industries d'art dont le Musée de Bruxelles possède les produits de choix.

Les notices qui accompagnent ces planches dues à la plume de M. J. Destrée conservateur aux Musées royaux des arts décoratifs, sont plus étendues et plus étudiées qu'on les trouve généralement dans ces sortes d'ouvrages. On voit que l'auteur, ayant sous les yeux les monuments de l'art qu'il décrit, s'est épris de sa tâche. Non seulement il donne des renseignements historiques sur les objets qu'il étudie, mais il s'attache encore à en examiner les procédés techniques ; on trouve intercalés dans le texte des poinçons d'orfèvres, des monogrammes et des marques de fabrique, toutes informations précieuses qui rendent particulièrement instructives les petites monographies que renferment les fascicules.

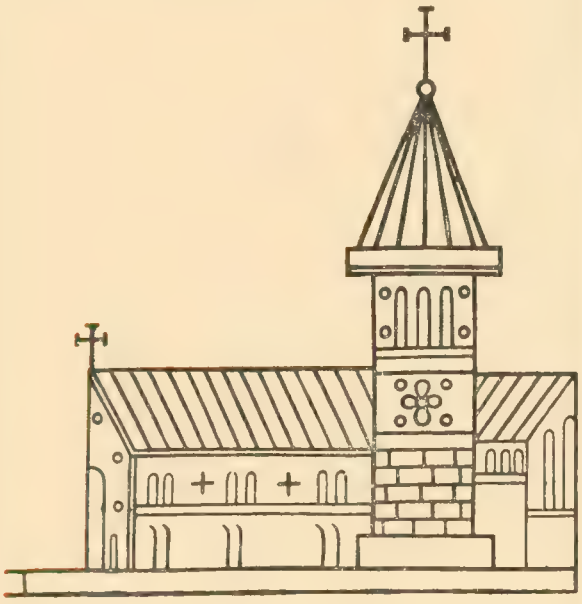
L'ouvrage imprimé à 530 exemplaires numérotés formera deux forts volumes in-folio, contenant 160 planches tirées à part, sans compter les figures de détails imprimés dans le texte. Les marques particulières imprimées sur les planches permettront de classer plus tard les notices et les phototypies, par catégories d'objets similaires ; les divisions de l'ouvrage seront précédées d'introductions illustrées. On voit que les auteurs ont voulu faire tout à la fois œuvre de propagande artistique, et donner un livre destiné à prendre une place de prédilection dans les bibliothèques de livres d'art. Espérons que les encouragements du public et des administrations répondront aux sacrifices qu'impose une publication de cette nature. Nous comptons bien y revenir lorsque l'œuvre sera plus avancée, et nous aura mis en mesure d'en apprécier toute la valeur.

J. H.

A HISTORY OF THE ROLLS HOUSE AND CHAPEL, by W. J. HARDY, F. S. A. — Londres, Hardy et Page, 24 pp., 4 pl.

Sous ce titre M. J. Hardy a publié dans le « *Middlesex and Hertfordshire notes and queries* » une étude fort intéressante sur une institution et un monument très peu connus ; cette étude a été imprimée à part et forme une élégante brochure ornée de 4 pl.

Le dernier « Rolls House », bâtisse très simple, avait été construit en 1724, sur l'emplacement d'un édifice dont la fondation remonte à l'année 1232, et qui avait été bâti pour servir d'abri aux Juifs convertis au christianisme. Ils y trouvaient le logement, le couvert et un service religieux régulier, en rapport avec les besoins de



leur âme et conforme à la religion qu'ils venaient d'embrasser.

Le roi Henry III, dans un document daté du 16 janvier 1232, fait connaître que, pour le bien de son âme et de celles de ses ancêtres et de ses héritiers, il a affecté 700 marks sterling, pour la subsistance de ceux qui ont été convertis du judaïsme au christianisme, pour leur bâtir une habitation et une église. Cette somme devait être payée régulièrement par l'échiquier, jusqu'à ce que des biens et des rentes aient été acquis en suffisance pour l'entretien des juifs convertis. Deux mois après cette disposition, l'évêque de Carlisle avait à nommer deux chapelains, pour célébrer le service divin dans la chapelle de la communauté des convertis.

Le travail de M. Hardy, bien documenté, donne l'historique de cette institution curieuse. L'auteur a trouvé dans la chronique de Mathieu Paris de Cambridge, un dessin du XIIIe siècle, représentant le « Rolls House ». Par un artifice de la perspective de convention adoptée par le naïf artiste, on peut même se faire une idée des deux extrémités de la construction de dispositions différentes.

Aujourd'hui que l'on voit plus de chrétiens enclins à emboîter le pas de la juiverie, que de juifs disposés à embrasser le christianisme, l'institution du roi Henry III et l'édifice qui l'avait abritée sont tombés dans l'oubli. Mais la démolition récente des bâtiments de 1724 et de la « Rolls Chapel » a mis au jour des détails d'architecture du plus haut intérêt, qui appartiennent à l'édifice original. Ces découvertes donneront lieu à une étude archéologique, dont on annonce la publication prochaine. M. Hardy s'est attaché surtout à faire connaître l'histoire de l'institution de cet hospice consacré aux Juifs convertis, et il est parvenu à réunir une série de documents très peu connus, qui donnent un intérêt très réel à son consciencieux travail.

J. HELBIG.

BIBLIOTHECA HISTORICA MEDII ÆVI, par Aug. POTTHAST.— *Wegweiser durch die Geschichtswerke des Europäischen Mittelalters bis 1500.* — Nouvelle édit. — Berlin, Weber, 1896, in-4°, 1749 pages.

J'AI lu dans un compte-rendu de cette nouvelle édition, qu'elle était pleine de fautes d'orthographe et d'impression, je suis obligé de le reconnaître : que des séries de volumes n'étaient dépouillées qu'à moitié ; il ne faut pas longtemps pour s'en apercevoir : bref, qu'elle n'améliorait pas notre vieux Potthast. Ici je suis d'un avis absolument contraire.

D'abord, la première édition de Potthast, de 1862, avait un supplément (1868), par conséquent, elle nécessitait toujours deux recherches ; puis elle avait le grand tort d'être classée dans les bibliothèques, d'être devenue très rare, par conséquent très cher et difficilement abordable pour les jeunes. Or, cette nouvelle édition a fondu le supplément, et les quatre fascicules dont elle se compose forment maintenant une suite ; enfin, Potthast est considérablement augmenté et maintenant permis à tous.

Que ce nouveau guide ne soit pas complet, je l'admets : qu'il cite de mauvaises éditions, d'accord ; qu'il en omette, je ne le nie pas ; mais cependant tel quel, je suis heureux de l'avoir sur mon bureau, à côté des *Répertoires des sources*

historiques du moyen âge de l'abbé U. Chevalier, auprès du *Trésor de chronologie* même. Tant pis pour ceux qui citent des références sans les vérifier. Ils sont légion, n'est-ce pas? Et quand on leur fait remarquer leurs erreurs, ils s'en prennent aux bibliographes qui les ont si faussement guidés. Ne feraient-ils pas mieux de revoir par eux-mêmes? Potthast est du nombre de ceux qui demandent à être vérifiés; mais, la plupart du temps, il nous donne de précieuses indications. Que celui qui ne s'est jamais trompé nous révèle ses erreurs; pour ma part, je les lui pardonne bien volontiers en faveur des utiles renseignements qu'il me fournit à chaque instant.

F. DE MÉLY.

DICTIONNAIRE GREC-FRANÇAIS, par BAILLY. Paris, Hachette, 1896.

Ma génération a été élevée avec le *Dictionnaire Grec* d'Alexandre. Nous le trouvions fort commode. Est venu pour nous aider dans nos recherches archéologiques Sophocles, *Grec Lexicon of the Roman and Byzantine periods*, qui nous a révélé quantité de termes de la décadence. Nous l'avons béni. Le nouveau dictionnaire de Bailly est pour satisfaire les plus difficiles; Dieu sait cependant si nous le sommes aujourd'hui. Nous possédons là maintenant un instrument de travail de premier ordre. Pour la Bible, nous avions la *Concordance*, pour les poètes latins, le *Thesaurus*, pour le grec, voici Bailly. Car il ne lui suffit pas de donner de simples citations, mais à chaque mot les références sont bibliographiquement indiquées. Et ce n'est pas une mince satisfaction pour les érudits que de pouvoir discuter, d'après les textes mêmes, des termes qu'il fallait autrefois péniblement rechercher quand on les voulait comparer.

F. DE MÉLY.

MANUEL DE BIBLIOGRAPHIE HISTORIQUE. I. Instruments bibliographiques, par Ch.-V. LANGLOIS. — In-8°, Paris, Hachette, 1896.

Pour nous guider au milieu de l'immense amoncellement de matériaux scientifiques que les années accumulent, les travailleurs ont d'abord accueilli avec joie les *Bibliographies*. De ces dernières, le nombre s'est lui-même si notablement augmenté, leurs divisions tellement spécialisées, que nous avons reçu avec soulagement les *Bibliographies des bibliographies*. Aujourd'hui, M. Ch.-V. Langlois, dont chacun connaît la compétence en ces matières, nous donne un *Manuel de bibliographie historique*, qui va désormais être l'instrument indispensable de tout travailleur sérieux. Toutes les approches d'un travail ne sont pas terminées quand on sait qu'il existe une bibliographie du sujet qu'on étudie. Lorsqu'on l'a trouvée, il faut savoir ce qu'elle vaut, si on peut s'y fier. Bref, la bibliographie est une science, qu'on ne peut deviner, et comme maintenant on ne peut travailler sans bibliographie, il faut l'apprendre. L'outil manquait : M. Langlois l'a fabriqué. En l'ayant sur sa table à côté des *Répertoires*, des *Catalogues des livres mis à la disposition du public dans les salles de Lecture de la Bibliothèque nationale* (imprimés et manuscrits), que le ministère de l'Instruction publique vient de faire paraître, on est en droit d'espérer qu'on ne verra plus présenter comme absolument inédites, des découvertes littéraires, archéologiques ou artistiques qui depuis vingt ans et plus courent le monde, ignorées qu'elles sont, bien souvent, par ceux-là qu'elles intéressent le plus.

F. DE MÉLY.

BEROLDUS SIVE ECCLESIÆ MEDIOLANENSIS KALENDARIUM ET ORDINES SÆC. XII, EX CODICE AMBROSIANO EDIDIT ET ADNOTAVIT doctor Marcus Magistretti, V. (1) CAPITULI RR. (2) BENEFICIATORUM OFFICIALIUM ET SS. CÆREMONIARUM METROPOLITANÆ MEDIOLANI PRÆFECTUS. Milan, Giovanola, in-8°, de LIV-240 pag.

Le nom de l'auteur nous est révélé par cette note, qui indique, page 74, qu'il se trouve, sous forme d'acrostiche, en réunissant les initiales des huit paragraphes du chapitre *Expositio exceptati* (3) : « Nomen vero auctoris hujus operis, lector, scire cupiens, computa capitales literas per ordinem feriarum, incipiendo a B. capitali usque in finem, nomen præfatum reperies (4). »

Beroldus vivait au commencement du XIIe siècle. Ses fonctions étaient qualifiées « custos (5) et cicendelarius (6) » de la cathédrale de Milan,

1. *Venerabilis.*
2. *Reverendorum.*
3. L'*exceptatum*, qu'il faudrait plutôt écrire *expectatum*, se dit de l'attente du Sauveur pendant la semaine qui précède Noël : « Rubrica officii proprii feriarum ebdomadæ ante Nativitatem Domini. »
4. Beroldus oubliait qu'il avait débuté par ces mots : « Deo opitulante, ego Beroldus, custos et cicendelarius ejusdem Ecclesiæ, quidquid vidi et audivi et scriptum reperi, huic nostro libello tradere disposui » (p. 35).
5. « Sexdecim custodes adnotantur sub cimiliarcha suo præscripti, quorum octo majores et octo minores sunt, ita tamen quod quatuor majorum vocantur *cicendelarii* et quatuor *ostiarii* et hi octo majores jacent in secretario ad custodiendum thesaurum Ecclesiæ, sed tamen bini per ebdomadam, unus cicendelarius et alter ostiarius » (p. 35).
6. « Cicendelarius accendit cicendelos qui sunt in choro majori, in quibus archiepiscopus oleum impendit » (p. 37).
A Noël, « quatuor cicendelarii accendunt insimul stellam et major accendit coronam quæ est in choro... Et cicendelarius ebdo-

c'est-à-dire qu'il avait la garde de la sacristie et s'occupait du luminaire, qui joue un rôle considérable dans son cérémonial, intitulé : *Ordo et cæremoniæ Ecclesiæ Ambrosianæ Mediolanen.*

L'introduction fait connaître les manuscrits consultés, au nombre de quatre : un du XIIe siècle, à l'*Ambrosiana ;* un du XIIIe, au Dôme ; un du XIVe, à l'*Ambrosiana;* un de la fin du XIVe, à la fabrique. Le plus ancien a fourni le texte reproduit, avec les variantes en note.

Le calendrier mentionne le culte spécial de plusieurs saints français : 13 janvier, « S. Hilarii episcopi, in ecclesia sua » ; 11 août, « S. Radegundæ reginæ, in ecclesia sua (1) » ; 2 septembre, « S. Egidii, ad S. Mariam ad portam » ; 1 octobre, « S. Remigii episcopi, in brolio S. Ambrosii » ; 23 octobre, « S. Mariæ Magdalenæ, ad S. Hilarium » ; 30 octobre, « S. Saturnini, ad S. Martinum » ; 6 novembre, « S. Leonardi, in Ecclesia hyemali (2) » ; 11 novembre, « S. Martini, juxta S. Victorem ».

L'*Ordo et cæremoniæ* offre surtout un intérêt local, puisqu'il se réfère exclusivement au rit ambrosien. Toutefois ce recueil de rubriques n'est pas à dédaigner des liturgistes, qui y trouveront de nombreuses analogies avec les anciennes liturgies romaine et gallicane.

Le premier dimanche de carême, quatre enfants chantent au chœur l' « *Alleluia* français » : « Dominica in caput quadragesimæ, ad missam majorem, quatuor pueri canunt *Alleluia* in pulpito, bis ante versum et chorus similiter. Completo versu, lectores dicunt *Alleluia* II de *Sanctorum ;* postea quatuor infantes cantant medolias de *Sanctorum* in gradu (3) et in choro *Alleluia* franc. » (p. 82). Rupert (*De div. off.*, lib. I, cap. 35) a défini la *mélodie* « unam syllabam in plures neumas protrahere », et S. Bonaventure (*De Exposit. missæ*, cap. 2) précise en indiquant la traînée de notes sur la finale d'*Alleluia :* « Solemus longam notam tonando post *Alleluia* super hanc litteram *a* prolixius decantare : Alleluia, a, a, a. » Puricelli (*Monum. basil. Ambros.*, n° 648) cite ce texte de l'an 1201, qui montre l'introduction de la mélodie française à St-Ambroise l'an 1185 : « Ab annis sexdecim infra audivi primo dicere canonicos (S. Ambrosii) melodias francigenas ante evangelium in Natale, et Epiphania et Pascha resurrectionis. »

La troisième partie, qui fait à peu près la moitié du volume, comprend les *Notæ in Beroldum.* M. Magistretti, préfet des cérémonies du Dôme, y a donné un très docte et abondant commentaire du cérémonial de son prédécesseur. Il est regrettable toutefois que ces notes aient été rejetées à la fin, au lieu d'être distribuées au bas des pages.

Sous le rapport typographique, l'imprimeur de l'archevêché, M. Giuseppe Giovanola, s'est signalé, et je suis heureux de l'en féliciter ici publiquement, ainsi que l'auteur, à l'œuvre de qui il s'est généreusement associé dans l'intérêt des études liturgiques.

X. BARBIER DE MONTAULT.

madarius suscipit eos (cereos) de manu archidiaconi et ponit ante altare... Et postquam accenderit, statim archiepiscopus donat poma citrina, duo archipresbytero et duo archidiacono, singula presbyteris et diaconibus cardinalibus... Et quando hæc donat archiepiscopus, dicit : *Puer natus est nobis et Filius datus est nobis.* Et ipsi respondent : *Deo gratias. Et osculantur sibi manus et os.* » (p. 76). M. Magistretti nous aurait rendu service, en nous faisant connaître le symbolisme de cette distribution de citrons, la nuit de Noël ; mais il évite ce qu'il importait de ne pas omettre : « Damus integrum textum, omissis rituum interpretationibus mysticis, a proposito nostro alienis » (p. 208). Le symbolisme n'est point étranger au sujet, puisqu'il donne la raison d'être de certaines rubriques, inexplicables sans lui.

1. L'église Sainte-Radegonde est devenue un théâtre, qui en porte le nom, ainsi que la rue qui y conduit.

2. Milan avait deux cathédrales : une, pour l'hiver, sous le vocable de la Vierge, qui a survécu dans le dôme actuel, et l'autre, sous celui de Sainte-Thècle, pour l'été : « In ecclesia hyemali », « ad ecclesiam æstivam » (p. 115).

3. Pour les chants *in gradu*, d'où est venu le terme liturgique *graduel*, Beroldus dit qu'à Milan on se servait de diptyques d'ivoire, comme on en voit encore dans le trésor, « cum tabulis eburneis » (p. 115).

ALBUM-SOUVENIR DU BARON BETHUNE (✠ 18 JUIN 1894), publié par la GILDE DE SAINT-THOMAS ET SAINT-LUC (1).

LES admirateurs et les amis du tant regretté baron Bethune, si nombreux parmi les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, seront heureux d'apprendre la prochaine publication, par voie de souscription, d'un recueil très soigné contenant des reproductions de ses chefs-d'œuvre dans tous les genres.

C'est la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc qui en a pris l'initiative et qui réalise cette idée avec un soin pieux.

Nous avons sous les yeux les épreuves des planches qui composeront cet *Album-Souvenir.* Elles sont irréprochables comme exécution et le choix des dessins reproduits est des plus heureux.

Le maître y figure dans les diverses branches d'art si variées où s'est exercé son talent, et dans chacune on a choisi un type propre à caractériser son style et à servir de modèle à ses disciples.

Les planches comprennent des fac-simile, en phototypie, des dessins originaux, des reproduc-

1. *Le prix de souscription est de fr. 12 l'exemplaire, (fr. 12-50, franc de port pour toute la Belgique) ou fr. 120 les 15/12 exemplaires; le port pour l'étranger et les frais de douane sont à charge du souscripteur.*

Les souscriptions sont reçues par M. JOSEPH CASIER, TRÉSORIER DE LA GILDE DE SAINT-THOMAS ET SAINT-LUC, 91, RUE DES REMOULEURS à GAND.

tions en simili-gravure d'après des dessins du maître et des reproductions en phototypie d'objets exécutés d'après ses cartons.

Signalons parmi les principales œuvres reproduites, un type, en quelque sorte idéal, d'une église rurale flamande, les plans d'ensemble de l'abbatiale de Maredsous, des vues extérieures et intérieures des châteaux de Lophem et de Saint-André, la belle clôture du chœur de Maredsous. Notons une série de meubles civils et religieux, d'autels et de vitraux, des châsses et des tabernacles, des reliures, des ornements sacerdotaux, des dessins d'imagerie, et jusqu'à deux fac-simile de paysages rappelant les débuts de la carrière artistique du maître et attestant combien il était doué pour toutes les branches de l'art.

L'*Album-Souvenir*, que nous saluons avec bonheur, sera une nouvelle preuve, aux yeux du grand public, de l'universalité en même temps que de la distinction du génie de cet incomparable artiste.

Nous croyons faire chose utile en reproduisant le prospectus de ce recueil.

Se conformant au vœu émis lors de sa XXVIIIe réunion, la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc édite aujourd'hui, en un Album, quelques œuvres artistiques du baron Bethune.

En entreprenant cette publication, la Gilde a voulu rendre un pieux hommage à la mémoire du Président dont elle déplore la perte. Elle a tenu à donner une idée succincte de l'œuvre considérable réalisée par lui dans le domaine de l'art chrétien. Elle voudrait encore aider au maintien et à la diffusion des principes pour lesquels il s'est dévoué si courageusement; aussi trouvera-t-on surtout dans ce recueil des planches, qui reproduisent des objets d'une imitation facile et peu dispendieuse.

Pour réaliser ce projet, il fallait faire un choix parmi les innombrables compositions artistiques du regretté Président.

La tâche n'était pas facile.

Comment, en effet, se retrouver dans l'œuvre si abondante et si variée de maître Bethune?

Comment réunir une minime partie même des dessins que, depuis quarante ans, le baron Bethune abandonnait, sans en garder mention, aux artistes chargés de les réaliser?

Nous avons eu la bonne fortune de retrouver un certain nombre de croquis du baron Bethune, aussi remarquablement crayonnés qu'heureusement conçus.

Nous pouvons donc offrir aux archéologues et aux amis de l'art médiéviste un recueil glané dans cette moisson si riche et si belle.

Certaines planches sont le fac-simile des dessins mêmes du Maître; d'autres ont été fidèlement calquées sur des croquis, dont la reproduction photographique n'était pas possible; une partie, enfin, reproduit des œuvres conçues par l'artiste et réalisées sous sa direction.

L'*Album-Souvenir* comprend soixante-neuf planches in-4°, en phototypie, zincographie ou similigravure; plusieurs sont de format double. Elles sont précédées d'un portrait du Maître, dû au burin habile de Lenain.

Un texte explicatif accompagne nos gravures; il fait l'historique et donne la description de chacun des objets reproduits.

L'*Album-Souvenir* paraîtra incessamment dans les *Bulletins de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc*, auxquels les membres de la Société ont seuls droit.

Il a été réservé deux cent trente exemplaires tirés à part et mis en souscription. Ceux-ci sont numérotés et placés sous un élégant cartonnage en toile.

Voici, du reste, l'indication sommaire des planches qui composent l'*Album-Souvenir*:

Plans de l'église de Marcke-sur-Lys. — Projet d'église pour les PP. Jésuites à Bruges. — Portes sous la tour et vue longitudinale de l'église de Maredsous. — Travées et coupe du monastère de Maredsous. — Couvent et école à Oost-Roosbeke. — Château du baron van Caloen à Lophem; vue extérieure et salle à manger. — Salon du château du chevalier C. d'Ydewalle à Saint-André. — Table de salon. — Chaises. — Buffet. — Bureau-ministre. — Mobilier de chambre à coucher. — Confessionnal à Waerloos. — Stalles de Saint-Sauveur à Gand. — Chaire de vérité de Saint-Michel à Courtrai. — Projet de croix triomphale et de clôture de chœur pour l'église de Maredsous. — Calvaire du béguinage de Mont-Saint-Amand. — Statue de Vierge. — Autels de l'orphelinat de Quatrecht, de Saint-Gommaire à Lierre, de Saint-Michel à Courtrai, de Dadizeele. — Monuments funéraires de M. de Bo à Poperinghe, et de M. et Me Cassiers à Houthulst. — Verrières de Notre-Dame à Courtrai. — Esquisse de vitrail pour l'école abbatiale de Maredsous. — Cartons pour un vitrail de la chapelle du T.-S.-Sacrement à Gand. — Verrière du transept de la cathédrale d'Anvers. — Polychromie de la chapelle de la Sainte-Croix à Beernem. — Projet de polychromie de l'abside de l'église de Maredsous et esquisses de fresques. — Volets d'autel domestique. — Couronne de lumière de Notre-Dame à Bruges. — Banc de communion de Saint-Martin à Courtrai. — Quatre fac-simile des projets de fresques de Maredsous. — Pentures d'une porte à Maredsous. — Appareils d'éclairage au gaz et à l'électricité. — Croix et chandeliers d'autel. — Lanterne de procession, reliquaires, ostensoir. — Croix et chandelier, calice, reliquaire, crosse appartenant à l'abbaye de Maredsous. — Couronnes de statues. — Reliquaire de Saint-Jacques à Liége. — Châsse de Sainte-Waudru à Mons. — Porte de Tabernacle. — Autel Saint-Théodore à Liége. — Ornements sacerdotaux brodés. — Patron de broderie pour bannière. — Bannière de l'église Saint-Sauveur à Gand. — Reliure de missel. — Esquisses d'images religieuses et de gravures. — Deux fac-simile d'aquarelles du Baron Bethune : un paysage et un troupeau paturant.

L. C.

L'ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL DES INDUSTRIES ARTISTIQUES EN EUROPE, par E. Nève, ingénieur-architecte. Petit in-8°, 180 pages. Bruxelles, *Soc. belge de librairie*, 1896.

Les grandes expositions universelles, qui ont été si coûteuses, ont eu du moins ce résultat incontestable, de montrer aux différentes nations les progrès de leurs rivales, ainsi que leur propre infériorité dans tel ou tel domaine, et par là, d'exciter une féconde émulation. Il a fallu certaines révélations effrayantes du terrain perdu par l'un ou l'autre pays dans telle branche d'art qui avait fait son orgueil, pour le faire sortir des vieil-

les ornières et de l'insouciante routine. Les enquêtes se sont multipliées, et la France, surtout, a tenu à voir ce qui se passait chez ses voisins. Les voyages d'études de M. Marius Vachon et ses remarquables rapports marqueront parmi les plus instructifs travaux du siècle. Monsieur E. Nève, heureusement inspiré, vient d'en publier un résumé, fait au point de vue de son pays ; il a complété l'enquête en ce qui concerne la Belgique, et après avoir lu son petit livre si substantiel, les Belges soucieux de leurs glorieuses destinées artistiques seront peut-être vivement secoués, et certainement édifiés sur l'urgence d'aviser à l'avenir de leurs arts industriels, si brillants dans le passé.

La première enquête entreprise outre Manche est celle que la Chambre des Communes fit en 1835 sur la situation de l'industrie nationale et de l'enseignement technique; elle mit en évidence « l'humiliante infériorité de l'Angleterre ». En gens pratiques les Anglais organisèrent sans retard l'enseignement du dessin. Une nouvelle enquête ordonnée en 1850 eut aussitôt pour conséquence un nouveau développement des écoles et la création, au *Ministère du Commerce*, d'un département de *science et d'art* et la formation de vastes collections de modèles. L'exposition de 1855 témoignait bientôt du progrès des industries artistiques. Une inspection sérieuse, la création d'une *école normale de professeurs de dessin*, des concours nationaux annuels stimulèrent l'activité.

De 1851 à 1863 le chiffre des enfants apprenant le dessin monta de 3,300 à 87,500, celui des écoles d'art provinciales, de 17 à 80, et celui des élèves de ces écoles, de 2,900 à 13,900. On organisa alors le système de subventions basé sur les *résultats obtenus*, système resté depuis en vigueur. Le musée de South-Kensington produisit des résultats brillants. Le Département, avec la largeur d'esprit qui caractérise nos voisins, poussa le Gouvernement dans la voie de la décentralisation. Des corporations industrielles manifestèrent leur vitalité en prenant en mains l'enseignement professionnel, et quelques-unes le firent avec une libéralité princière. Toutefois le Gouvernement dut venir à leur secours. En 1889, il présentait un projet de loi pour l'enseignement technique dans les écoles primaires. Aujourd'hui le dessin est enseigné dans toutes ces écoles et 45,000 enfants fréquentent des classes d'art industriel : Londres à lui seul compte trente de celles-ci. En Angleterre, l'apprentissage proprement dit est exclu de l'enseignement, et réservé aux patrons ; on sait combien les corporations de métiers sont jalouses de leurs antiques privilèges. La théorie règne à l'école, la pratique à l'atelier. Du reste l'initiative privée a fait des merveilles de tout temps. Dès 1818 de généreux particuliers avaient mis plus d'un million à la disposition de l'école d'art de Birmingham, ce magnifique institut, dont les bâtiments en style gothique abritent 2,500 élèves. L'école de broderie et de dentelles de Nothingham en réunit 600. Il y a quelques années, tous les dessins étaient fournis à Nothingham par la France et l'Allemagne ; en 1872 un seul fabricant en achetait pour environ 30,000 francs par an. Aujourd'hui la situation est renversée. Sauf des pièces d'art extraordinaires dont on demande les modèles à Paris, à Lyon ou à Calais, Nothingham ne demande plus rien à l'étranger, et exporte au contraire quantité de dessins. L'école d'art de Manchester forme des dessinateurs pour l'impression du coton et pour l'ameublement, aujourd'hui si en vogue en Belgique ; 800 élèves, tous ouvriers, y reçoivent une culture artistique intense.

En ce qui concerne l'enseignement technique proprement dit, il faut citer surtout « *The City and Guilds of London Institute* », sorte d'école polytechnique, fondée par les corporations de Londres, qui a coûté 25 millions et donne l'enseignement à 1800 élèves. *The polytechnic Institute* de Londres est un grand club ouvrier avec école professionnelle et école scientifique qui compte 12,000 membres et occupe 10 hectares à Wimbledon ; cet établissement est la création d'un particulier qui lui a consacré 25 millions. Édimbourg possède plusieurs écoles analogues, d'une grande originalité. L'école technique de Birmingham, due aussi à l'initiative privée, peut être citée comme un modèle. Il en est de même de celle de Manchester, qui a 3,000 élèves. Aucun morceau de bois ne peut y être débité, sans que le dessin de l'objet ait été préalablement exécuté par l'élève. A Bradford, une centaine d'industriels et négociants ont réuni plus d'un million, et versent annuellement 400,000 fr. pour assurer l'enseignement de l'art appliqué à la draperie. Telle a été la merveilleuse puissance de la liberté d'enseignement sur le sol anglais.

Nous laisserons de côté l'examen des riches musées de ce pays, dont celui de South-Kensington est le type.

Jadis l'Allemagne était tributaire de l'étranger pour tous les objets d'art. — Mais là aussi il s'est produit un intense mouvement en faveur de l'art industriel national. Sous l'impulsion des souverains, quantité d'académies ont été transformées en écoles de métiers artistiques. L'Allemagne et l'Autriche possèdent actuellement un excellent enseignement des arts appliqués et ces pays peuvent aujourd'hui suffire à eux-mêmes ; ils font à leurs voisins une concurrence sans merci. Ce sont les *Kunstvereine* et les *Gewerbevereine*, qui ont fait l'Allemagne industrielle et artistique actuelle.

A Berlin la *Société des artisans* a créé un grand nombre d'écoles populaires, dont le personnel enseigné atteint 15,000. A Munich la *Société bavaroise de l'art industriel* a grandement contribué à la rénovation des industries artistiques. On peut en dire autant de la *Central Gewerbeverein* de Dusseldorf. Elle a créé un musée important et une bibliothèque, et groupé 10,000 ouvriers et industriels. Elle a créé à Wallenborn, à Hembach et à Néroth l'industrie du charronnage et de la menuiserie ; elle a fait de Gérolstein un centre de fabrication spéciale, la broderie en fil d'or, et restauré à Raeren et à Benrath les antiques industries de la faïence et de la poterie.

C'est l'exposition de 1878, qui a ouvert les yeux à la France, sur l'avance prise par la concurrence étrangère. M. de Chennevières, prit l'initiative de créer chez nos voisins l'enseignement populaire du dessin, dont l'organisation fut poursuivie par Ant. Proust et E. Turquet. Le Gouvernement s'est mis en rapport avec les chambres syndicales des industries d'art, et l'exposition de 1889 a manifesté avec éclat les résultats de l'appui réciproque que les associations et l'État se sont prêté. Depuis lors on a vu éclore les produits d'art appliqué, dont les habiles créateurs ont été les Grasset, les Gauguin, les Roty, le Chaplain, les Gallé, les Delaherche, les Dalpayrat, les Carriès, etc. Toutefois ces efforts brillants se produisent isolés; l'unité dans laquelle devraient se fondre tous les arts fait malheureusement défaut jusqu'ici.

La France, si opulente en monuments de premier ordre, a formé depuis longtemps de riches collections artistiques. Indépendamment du Louvre, « immense Capharnaum, dont l'arrangement absurde et antiartistique a fait longtemps l'étonnement des hommes de goût », Paris possède les musées du Trocadéro, du Conservatoire des Arts et Métiers, le garde-meuble, le musée Carnavalet, celui des Arts décoratifs, etc. Les manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais possèdent d'intéressants musées spéciaux. Avec toutes ces richesses, il faudrait créer un vrai musée d'art décoratif digne de la France. En province, presque tout est à faire ; M. Marius Vachon a donné l'exemple en organisant le musée de Saint-Étienne, création toute récente, que les Belges devraient étudier et peut-être imiter.

En Belgique comme en France, la Révolution a porté un coup presque mortel à l'art. L'apprentissage fut détruit, et il fallut attendre un demi-siècle avant de voir tenter un retour aux traditions nationales.

En 1869, sur un rapport de feu Jean Rousseau, le Gouvernement tenta une première réforme de l'enseignement au point de vue artistique, mais on ne put vaincre la routine. L'initiative privée donna l'éveil. L'exposition de Malines, organisée en 1864 par maître Bethune, MM. J. Helbig, le chan. Delvigne, J. Weale révéla les trésors artistiques du passé ; le catalogue rédigé par M. Weale est resté un monument de science. En 1874, un comité, présidé par Anspach, organisa aux Halles Centrales à Bruxelles une exposition qui fit connaître les ressources de nos industries d'art. A Gand la chambre syndicale provinciale des arts industriels vit le jour en 1876 et organisa d'utiles expositions.

L'exposition de Paris en 1878 donne la date du réveil définitif de l'activité belge. L'architecture flamande renaissait et s'affirmait dans l'intéressante façade de M. Janlet. L'élan était donné, et l'exposition nationale de 1880 fournit le tableau le plus brillant de l'industrie nationale. La section rétrospective fut éblouissante. Ce fut le point de départ.

L'union syndicale de Bruxelles, due à l'initiative de M. Buls, organisa d'utiles concours, dont le premier fut appliqué avec succès à la dentelle (1884) et fut le prélude de la remarquable exposition rétrospective d'art industriel, le Grand Concours de 1888. De cette exposition naquit notre musée d'art monumental. A l'exposition universelle d'Anvers de 1894, le Vieil Anvers, qui est encore dans la mémoire de tous, prouva, d'une manière éclatante, les ressources de l'art national, et stimula vivement la verve des artistes.

Mais c'est dans l'enseignement surtout que gît l'avenir de l'art. Avec MM. Vachon, de Taeye, Bertiaux, et avec M. Nève, il faut reconnaître aux Écoles de St-Luc le grand mérite, d'avoir ouvert la voie, il y a déjà plus de trente ans. « Comme résultat, écrit M. Vachon, je dois dire, d'après les nombreux travaux qui m'ont été communiqués, que l'enseignement, surtout celui de l'architecture, est remarquable. Les études sont très sérieuses et conduites avec une grande sévérité et une vive intelligence des nouvelles conditions industrielles et artistiques. »

La question de l'apprentissage, y a reçu une solution spéciale, intéressante : la majorité des élèves sont de jeunes ouvriers placés dans des ateliers dirigés par des élèves ou anciens élèves de l'école, ateliers ouverts à l'inspection des professeurs. L'exposition ouverte en 1891 à Gand, à l'occasion du jubilé de 25 années, a été une véritable révélation ; tous les arts dépendant de la construction et du mobilier, y étaient représentés avec originalité et avec éclat. Les écoles de St-Luc, par leur influence, ont affranchi du

classicisme exclusif les écoles officielles et préparé la renaissance des arts industriels de Belgique. A ce dernier point de vue elles ont une véritable portée sociale et méritent d'être sérieusement encouragées par les pouvoirs publics.

L'école de dessin et d'industrie de Schaerbeek, fondée en 1892, a pris aussi l'industrie du bâtiment comme pivot des études. L'école de dessin et d'industrie de Saint-Gilles, fondée sur les mêmes principes, fonctionne depuis 1895. Plus ancienne est l'école des arts décoratifs de Bruxelles, créée en 1887, sous l'ardente impulsion de M. Buls. « Tout l'enseignement de l'Académie, remarquait cet esthète si judicieux, est uniquement organisé en vue de former des sculpteurs, des architectes et des peintres. Mais rien ou presque rien n'a été fait en vue des 76 métiers se rattachant à l'industrie du bâtiment et aux arts libéraux. » L'éminent bourgmestre entreprit de réorganiser l'enseignement au profit des industries bruxelloises. Malheureusement, l'organisation rêvée a été restreinte à quelques cours d'application fort insuffisants. M. Nève est d'avis qu'il faudrait à Bruxelles une école des arts décoratifs absolument indépendante.

L'école de dessin et de modelage de Molenbeek-Saint-Jean, fondée en 1865, est entrée dans la voie pratique ; elle ne cherche pas à faire du grand art, mais des artisans très habiles et elle a obtenu des résultats très encourageants. On peut en dire autant de l'école des arts industriels et décoratifs d'Ixelles fondée en 1863, ainsi que de l'école de dessin de Saint-Josse-ten-Noode.

Mais toutes ces écoles ont besoin d'aborder d'une manière plus décisive l'enseignement technique, à l'instar de ce qui se fait déjà dans l'*École pratique de bijouterie* fondée par M. Buls, et de ce que la ville de Bruxelles veut faire à l'*École pratique de menuiserie* qui sera prochainement fondée, grâce au legs Godefroid. Dans cet ordre d'idées, M. Nève signale, quoique n'ayant pas de tendance artistique, l'*École professionnelle* de Gand, dirigée par M. Devylder.

Pour conclure, M. Nève propose la répartition de subsides à la manière anglaise, dont l'octroi serait subordonné à la constitution d'un fonds suffisant par les fondateurs, et basé sur le nombre d'élèves et sur la valeur de l'enseignement, constatée par l'inspection. Il préconise en outre la création d'un Conseil de perfectionnement, dont la mission serait : la formation d'un musée central d'arts décoratifs, l'organisation d'expositions ambulantes d'industrie d'art, la fondation d'un bulletin d'industrie d'art, la fondation d'une bibliothèque spéciale, l'organisation de concours, l'encouragement d'industries locales spéciales et d'écoles professionnelles adaptées à celles-ci, l'établissement d'une section normale, la préparation d'une loi de la personnification civile.

Depuis qu'a paru cette étude, un pas a été fait dans la voie indiquée. Le Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin vient d'être réorganisé par le Gouvernement, et tout porte à croire qu'il marchera résolûment dans la voie si bien éclairée par l'expérience des autres pays.

Un autre desideratum pourrait être réalisé prochainement d'une façon pratique. On élabore en ce moment les plans d'agrandissement des musées du Cinquantenaire. Déjà ces musées possèdent une bibliothèque assez riche, mais ignorée de tous et dont personne ne profite, à part peut-être l'un ou l'autre conservateur studieux. — A cette bibliothèque il importe de réserver dans les locaux, à l'avenir, une place bien accessible pour le public, et de l'enrichir peut-être par des ouvrages spéciaux de l'art industriel qui sont noyés dans la Bibliothèque royale.

L. C.

LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE, *Étude bibliographique sur le récent ouvrage de M. E. Lefèvre Pontalis*, par L. REGNIER. In-8°, 37 pp. Pontoise, Paris, 1895.

Nous ne pouvons songer à faire un compte rendu d'un compte rendu. Néanmoins le travail que nous signalons vaut un livre original, grâce à la valeur des réflexions personnelles d'un archéologue bien digne d'entrer en lice avec les maîtres de l'archéologie moderne, dans l'intéressant débat qu'indique le titre de l'ouvrage. Le travail de M. Regnier résume clairement, non sans y apporter son contingent, les récents travaux de MM. Lefèvre Pontalis, Enlart, Gonse et Anthyme Saint-Paul. Il ajoute à cette analyse remarquable, ses propres observations sur quelques églises du Vexin, du Beauvaisis et du Valois.

L. C.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DANS LES ANCIENS DIOCÈSES D'AMIENS ET DE BOULOGNE, ET L'OUVRAGE DE M. C. ENLART, par L. REGNIER. In-8°, 37 pp. Caen, Delesques, 1896.

C'est une bonne fortune pour un auteur, de voir son ouvrage analysé avec la sagacité et l'indépendance qu'apporte M. Regnier dans ses critiques courtoises et bienveillantes. Il fait une fois de plus ressortir la valeur du travail, qui vient de

valoir à notre collaborateur un des prix octroyés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

L. C.

UNE ÉGLISE ROMANE DE L'AVRANCHIN, SAINT-LOUP, par le même. Broch. in-8°. Caen, Delesques, 1891.

C'est une église du XIIe siècle, à peu près intacte, donc un morceau de choix, que M. Regnier nous décrit de sa plume si exercée. Vaisseau simple, orienté, comprenant une nef et le chœur, terminé par un hémicycle, que sépare la tour carrée du clocher. Comme dans la plupart des églises rurales romanes, la nef est voûtée en douves de bois. Elle est éclairée par des sortes de meurtrières très ébrasées. Ce modeste édifice est d'un réel intérêt, que fait ressortir un bon dessin.

Son architecture est très originale et très caractérisée en dépit de sa rudesse ; on la croirait du XIe siècle, mais M. Regnier la classe à bon escient dans la première moitié du XIIe.

L. C.

LES ÉGLISES D'AVRANCHES, par le même. Broch. in-8°. Caen, Delesque, 1891.

Cette notice constitue la relation d'une visite de l'Association normande, à des édifices modernes, sans valeur archéologique, n'étaient quelques objets d'orfévrerie et des bas-reliefs du XIVe s. en granit que possède Saint-Saturnin ; ce sont de naïves sculptures figurant le Massacre des Innocents et la Fuite en Égypte, avec des sujets accessoires d'un certain intérêt historique.

L. C.

LA CATHÉDRALE DE SÉEZ, lettre à M. E. de Beaurepaire, par L. Regnier. Broch. in-8°. Caen, Delesques, 1890.

Bien intéressantes sont ces notes d'un archéologue si entendu, sur un monument du plus vif intérêt. M. Regnier remarque la ressemblance du plan avec celui de Saint-Pierre-sur-Dives. Il attribue la construction au XIIIe siècle. La nef et le portail rappellent Mortain, Coutances, Bayeux, Lisieux, Rouen et le Mans ; le portail droit de la façade procède directement de Lisieux. Par contre, l'inspiration du transept fut plus française que normande. La façade méridionale évoque le souvenir du portail que Jean De Chelles éleva en 1257 au croisillon sud de N.-D. de Paris. Le transept paraît avoir été ajouté après coup. On sait que le chœur a été l'objet d'une réfection complète, jadis l'objet d'une polémique dans les colonnes de la *Revue de l'Art chrétien* (1).

« Si la cathédrale de Séez n'est plus un monument précieux à étudier pour les archéologues, elle reste une des plus belles églises de Normandie. »

L. C.

ŒUVRES D'ART DES ÉGLISES DU CANTON DE BEAUMESNIL, par l'abbé A. Bouillet et L. Regnier. Broch. in-8°. Évreux, Herissey, 1892.

Rien de si sec d'ordinaire qu'un inventaire ; comment se fait-il que celui que nous signalons ici soit vraiment attachant à lire ? C'est que ses auteurs sont hommes de goût, de critique et de principes, et qu'en énumérant des objets qu'il est si précieux de noter et de décrire, ils font ressortir en termes heureux leurs qualités et leurs défauts. Ils les groupent par séries, dans lesquelles ils mettent un ordre chronologique.

Les autels du canton de Beaumesnil ont presque tous de ces retables-portiques adoptés en France depuis 1620 et surtout vers 1640, qui annihilent la table et aveuglent le chevet des églises. Ils ont pour eux la richesse et une certaine pureté de style. Au commencement du XVIIIe siècle se produit une décadence qui substitue aux puissants motifs du règne de Louis XIV, de fades placages dorés, ornés de rocailles. Les plus remarquables furent exécutés pour l'abbaye du Bec par le frère bénédictin Guillaume de la Tremblaye, dans un style robuste et sévère.

Les fonts baptismaux anciens sont rares; à part ceux de Saint-Ouen de Mancelles, à cuve cylindrique garnie d'arcatures, et ceux d'Ajou, leurs contemporains, octogonaux, qui sont deux spécimens médiocres du XIIIe siècle, il n'y a à signaler qu'une série de fonds pédiculés octogonaux du XVe siècle, assez élégants.

Les statues de saints personnages abondent ; Saint-Ouen de Mancelles possède une madone du XIVe siècle. Les images de sainte Barbe et de saint Martin abondent. Notons à la Roussière une sainte Avoie, qui se montre à travers la fenêtre grillée d'une tour, recevant des aliments de la Vierge Marie (XVIe s.) : à la Barre, une Ste Christine percée de flèches. Nous passons les tableaux. L'église de Jonquerets a gardé deux vitraux du XVIe siècle.

Seules Saint-Aubin-des-Haies et Goullenet

1. Année 1884, p. 245.

ont conservé leur croix triomphale, établie sur la *trabes*.

En somme le butin de nos amis est maigre ; cela n'ôte rien à leur mérite.

L. C.

LES PYXIDES LIMOUSINES DE L'EXPOSITION D'ANGERS, par Mgr X. Barbier DE MONTAULT, broch. in-8°. (Extrait du *Bull. de la Soc. d'archéol. de la Corrèze.*)

Notre collaborateur ne perd pas une occasion de faire de la synthèse, et d'écrire un chapitre didactique d'archéologie. Voici quelques pages précieuses à ce point de vue sur les pyxides.

La *pyxide* (custode, porte-Dieu) est une boîte contenant le saint Viatique. Cette boîte est ronde comme l'hostie qu'elle renferme. Elle a un toit, à l'instar d'une tour, qui constitue le couvercle et qu'amortit une croix, parfois plantée dans une boule, image du monde. Le pavillon couvrait ce toit, qui rappelle une tente *(tabernaculum Dei)*.

La décoration en émail est toute eucharistique; elle comporte le monogramme du Christ, des anges adorateurs, des étoiles indiquant le ciel, la croix, des oiseaux, emblême des âmes, des marguerites, symbole d'amour, etc. L'intérieur est doré par respect pour les saintes espèces.

Ces généralités posées, le savant prélat se livre à une étude spéciale des émaux limousins.

L. C.

ÉPITAPHIER ET ÉPIGRAPHIER DE FELUY, par Fernand DE LALIEUX DE LA ROCQ. Mons, Janssens, 1896.

Nous signalons toujours avec un plaisir particulier les trop rares monographies paroissiales, auxquelles les curés de campagne pourraient si utilement consacrer leurs loisirs et leur érudition confinée loin des centres d'activité intellectuelle. Chaque commune n'est-elle pas, pour un esprit perspicace, un champ de travail vaste parfois, et assez intéressant pour remplir les loisirs d'un homme cultivé que la destinée a attaché à son sol ? Combien l'archéologie serait reconnaissante de pareil labeur à ceux qui se feraient ses missionnaires ruraux!

Dans un ordre d'idées analogue et plus spécial encore, un gentilhomme campagnard vient de trouver matière à un travail des plus utiles, qui peut être proposé comme un modèle du genre: puisse son exemple être suivi de toutes parts ! Avec un soin consciencieux, digne de tout éloge, M. F. de Lalieux a recueilli les épitaphes et inscriptions relatives au riant village où il a exercé de bien des façons honorables sa bienfaisante activité. Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ces lignes, qui servent d'introduction à son recueil si utile :

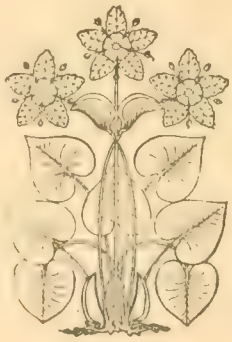
« Conserver aux générations futures le souvenir de leurs ancêtres, reposant sous les dalles de notre modeste église et de notre ancien cimetière ; leur permettre d'y puiser des renseignements généalogiques certains et inappréciables sur leurs familles ; et sauver de la ruine ces innombrables et précieuses inscriptions, témoins irrécusables des siècles passés, voilà les motifs qui m'ont conduit à copier sur place les nombreuses tombes de Feluy. Beaucoup d'épitaphes sont déjà effacées, mais le plus grand nombre sont encore lisibles.

« A la fin de ce recueil, j'ai cru bon de donner la copie d'un manuscrit délaissé par A. Joseph Wincqz, clerc laïc de cette paroisse depuis 1706, qui relate quelques inscriptions aujourd'hui disparues. J'ai ajouté aussi les inscriptions et les armoiries qui existent encore dans le village.

« Les notes généalogiques qui accompagnent ce travail sont basées sur des pièces authentiques en ma possession ou conservées dans les dépôts d'archives de l'État. Ces notes sont de nature à donner de l'intérêt à cet épitaphier et à faire connaître les principales familles dont les noms sont mêlés à l'histoire de Feluy. »

Ajoutons, que des notes archéologiques, généalogiques et héraldiques rehaussent ces épitaphes et épigraphes et donnent au recueil une valeur scientifique, et qu'une table analytique en facilite l'usage.

L. CLOQUET.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* **Bailly.** — Dictionnaire Grec-Français. — Paris, Hachette.

Barbier de Montault (Mgr X.). — La chasse émaillée de l'église Saint-Pierre a Tulle, dans le *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, janvier-février-mars, 1896.

* **Le même.** — Les Pyxides limousines de l'Exposition d'Angers, dans le *Bull. de la Soc. d'archéolog. de la Corrèze.* — Broch. in-8°.

* **Beaurepaire** (E. de). — Caen illustré, son histoire, ses monuments. — Vol. illustré d'environ 200 grav. et de 14 eaux-fortes par P. Carbonnier. — Caen, F. Le Blanc-Hardel, 1896.

Bierry (L'abbé F.). — Notice religieuse, historique et statistique sur Tharot (près Avallon). — In-8°. Tours.

* **Bouillet** (L'abbé A.) et **Regnier** (L.). — Œuvres d'Art des églises du canton de Beaumesnil. — Broch. in-8°. Évreux, Herissey.

Charpin-Feugerolles (Le comte de) et **Fournier** (L.). — Les Florentins a Lyon et les Florentins en Pologne. — In-4°, 437 pp. Lyon.

Clair (Le P. Ch.). — Le symbolisme dans l'art chrétien, dans les *Notes d'art*, janvier 1896.

Le même. — La Cène, a propos du tableau de M. Dagnau-Bouveret, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, mai 1896.

Dellas (E.). — Le trésor de Saint-Orens d'Auch au XVIIe siècle, dans la *Revue de Gascogne*, mai 1896.

Delisle (L.). — Les manuscrits de Saint-Martial de Limoges. Réimpression textuelle du catalogue de 1730. — In-8°. Limoges, Ve Ducourtieux.

Fouju (G.). — Coutumes de mi-carême ; en Indre-et-Loire ; en Eure-et-Loir, dans la *Revue de traditions populaires*, juin 1896.

Gonse (L.). — Velasquez, dans le *Monde Moderne*, juin 1896.

Jeanroy (A.) et **Teulie** (H.). — L'Ascension, mystère provençal inédit du XVe siècle, dans la *Revue de Philologie française et provençale*, 2e trimestre 1895.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Jacquemier (G.) et **Germer Durand.** — Épitaphes grecques chrétiennes recueillies aux environs de Chalcédoine, dans le *Cosmos*, 16 mai 1896.

Jullian (C.). — La tombe de Roland a Blaye, dans la *Romania*, avril 1896.

* **Kürth** (G.). — Clovis ; Gr. in-8°, 629 pp. avec phototypies et grav. dans le texte. Tours, Mame, 1896.

La couronne de saint Étienne (Couronne de Hongrie), dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10 décembre 1895.

* **Langlois** (Ch.-V.). — Manuel de bibliographie historique. I. Instruments bibliographiques. — In-8°, Paris, Hachette.

* **Lefèvre-Pontalis** (Eug.). — L'architecture religieuse de l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle. — Paris, Plon, 1896.

Le premier vol. a paru.

Lerosey (A.). — Histoire de l'abbaye Saint-Sauveur-le-Vicomte. — In-8°, gravures. Abbeville.

* **Michel** (André). — Notes sur l'Art moderne *(peinture)*. — 1 vol. in-12 de 300 pp. Paris, Armand Collin & Cie, éditeurs.

Millet (G.). — Quelques représentations byzantines de la Salutation angélique, dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, novembre-décembre 1894.

Molinier (Em.). — Catalogue des ivoires du Musée national du Louvre (Département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes). — In-8°, XV-366 pp. et grav. Paris, May et Motteroz. Prix : fr. 6,50.

Morry (B. C. de). — Le chateau de Veaujours et ses seigneurs. — In-8°. Vannes.

Motte (Henri). — Petite histoire de l'Art. — In-8°, 315 pp. Paris, Collin.

Piel de Churcheville. — L'église abbatiale de Saint-Vincent de Senlis, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, août 1895.

Pourquoi la croix qui surmonte la couronne de Saint-Étienne de Hongrie est-elle posée de travers ? dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 29 février 1896.

Ponsonaillie (C.). — L'art chrétien aux Salons de 1896, dans les *Notes d'art et d'archéologie*, 1896.

Prajoux (J.). — Roanne a travers les ages. — In-8°, Roanne, Souchier.

Prou (M.). — Étude sur les chartes de fondation de Saint-Pierre-le-Vif. — In-8°, Sens.

Regnier (Louis). — Statistique monumentale du canton de Chaumont-en-Vexin. — In-8° grav. Paris.

* Regnier (Louis). — Les origines de l'Architecture gothique. *Étude bibliographique sur le récent ouvrage de M. E. Lefèvre-Pontalis.* — In-8°, 37 pp. Pontoise, L. Paris.

* Le même. — L'Architecture religieuse dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne, et l'ouvrage de M. C. Enlart. — In-8°, 37 pp. Caen, Delesques.

* Le même. — Une Église romane de l'Avranchin, Saint-Loup. — Broch. in-8°. Caen, Delesques.

* Le même. — Les Églises d'Avranches. — Broch. in-8°, Caen, Delesques.

* Le même. — La Cathédrale de Séez, lettre à M. E. de Beaurepaire. — Broch. in-8°. Caen, Delesques, 1890.

Reinach (S.). — La sculpture en Europe avant les influences Gréco-Romaines, dans l'*Anthropologie*, mars-avril 1896.

Seyssel-Cressieu (M. de). — Inventaire des biens meubles et des titres de Barbe d'Amboise, comtesse douairière de Seyssel-la-Chambre (1574-1575). — In-8°. Paris, Leroux.

Tausin (H.). — Supplément au dictionnaire des devises historiques et héraldiques, avec une table alphabétique des noms (A.-M.). — In-12. Paris, Le Chevalier.

Un peu de théologie a propos de Raphael : la transfiguration (Der Katholik), dans la *Revue catholique des revues*, 5 mai 1896.

Vignat (G.). — Inscriptions des cloches de Vennecy (Loiret) et du Tranger (Indre), dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*, 3e et 4e trimestres de 1895.

Allemagne.

Albrecht (Rud.). — Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im germanischen National-Museum zu Nurnberg (photograph. nach der Natur). — In-4°, 2 p. et 12 pl. I. Nurnberg, J. L. Schrag. Prix : fr. 7,80.

Bosch (H.). — La Ferronnerie allemande pendant cinq siècles, dans *Allgemeine Kunst-Chronik*, t. XX (1896), n° I.

Chmelarz (Edm.). — Georges et Jacob Hoefnagel, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, t. XVII (1895).

Dehio (G.). — Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. — In-8°, 36 pp. et 60 pl. Strassburg, K. J. Trübner. Prix : fr. 12,50.

Frey (Carl). — Michel-Ange de 1522 à 1563, dans *Jahrbuch der Kœnig. preussischen Kunstsammlungen*, t. XVII (1896), 2e fascic.

Glück (G.). — Le jugement dernier de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (nos 479-481), attribué à Jérôme Bosch, dans *Kunst-Chronik*, 16 janvier 1896.

Hampe (Th.). — Deux tapisseries de l'église de Kalchreuth près de Nuremberg (XVe-XVIe siècles), dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. IX, (1896), 3e fascic.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. XVII, — In-4°, CCLXXI-460 pp. et 40 pl. Vienne, Tempsky. Prix : fr. 135,00.

Jenny (S.). Tabernacles de style gothique dans le Vorarlberg, dans *Mittheilungen der KK. Central Commission* (1896), 1er fascic.

Kaiser (Vict.). — Der Humanismus in der Kunst. — In-8°, 64 pp. Frauenfeld, J. Huber.

Kisa (A.). — L'Art industriel antique sur les bords du Rhin, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, mai 1896.

Kohte (Jul.). — Verzeichnis der Kunstdenkmaeler der Prov. Posen. III. Die Landkreise des Reg-Bez. Posen. 2. Die Kreise Birnbaum Schwerin, Meseritz, Bomst, Schmiegel und Kosten. — In-8°, p. 77 à 170, fig. Berlin, Springer. Prix : fr. 2,50.

Lehrs (Max). — Der Meister W A ; Een Kupferstecher der Zeit Carls des Kühnen. — In-f° 31 pl. Dresde, W. Hoffmann.

Leitschuh (Dr Fr.) et Seybote (Dr Ad.). — Elsassische Kunstdenkmaeler. Monuments d'art de l'Alsace. I. — In-fol., 5 pl. Strasburg, W. Henrich. Prix : fr. 2,60.

Linalov (D.-V.) — Les mosaïques du IVe et du Ve siècle (suite), dans *Journal ministerstva narodnago prosviechtcheniia*, juillet 1895.

List (Camillo). — Les Orfèvres viennois et leurs relations avec la Cour impériale d'Autriche, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, t. XVII (1895).

Lochner von Huttenbach (O.). — Die Jesuitenkirche zu Dillingen, ihre Geschichte und Beschreibung mit besond. Berucksicht. des Meisters ihrer Fresken Christoph Thomas Scheffler (1700-1756). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte. — In-8°, VIII-76 pp., 19 fig. Stuttgart, Neff. Prix : 5 fr.

Luthmer (Ferd.). — Romanische Ornamente und Baudenkmaeler in Beispielen aus kirchlichen und profanen Baudenkmaelern des XI-XIII. Jahrhunderts. I. — In-fol., 5 pl. Frankfurt a/M., Keller. Prix : fr. 6,25.

Mendel (S.). — L'église de Saint-Gilles a Cracovie et ses stalles de marbre, dans *Mittheilungen der KK. Central-Commission* (1896), 1r fasc.

Mitius (Otto).— ARCHAEOLOGISCHE STUDIEN ZUM CHRISTLICHEN ALTERTHUM UND MITTELALTER. I. EIN FAMILIENBILD AUS DER PRISCILLAKATAKOMBE MIT DER ALTESTEN HOCHZEITSDARSTELLUNG DER CHRISTLICHEN KUNST.—In-8°, VI-23 pp. et fig. Freiburg i Br., Mohr. Prix : fr. 1,20.

Modern (Heinrich). — L'AUTEL DE MONTBÉLIARD DE HANS LÉONARD SCHŒNFELEIN ET LE MAITRE DE MESSKIRCH, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, t. XVII (1895).

Neuwirth (J.). — LES TROIS GENTILSHOMMES DE PRAGUE ET LA FLÈCHE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, janvier 1896.

* **Le même.** — MITTELATTERLICHE WANDGEMÄLDE UND TAFELBILDER DER BURG KARLSTEIN IN BÖHMEN.

Oidtmann (H.). — LES VITRAUX DE LA CHAPELLE DU CHATEAU D'EHRENSTEIN (XVe siècle) dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. IX (1896), 3e fascicule.

Ouri (Alphonse). — PRAKTISCHE ORNAMENTIK. EINE SAMMLUNG AUSGEFUHRTER WERKZEICHNUNGEN. — In-fol., 58 pl. Stuttgart, Hoffmann. Prix: fr. 36,00.

Pohlig (C.-Th.). — LE PALAIS DES ÉVÊQUES DE SALZBOURG, A RATISBONNE, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, mai 1896.

* **Potthast** (Aug.). — BIBLIOTHECA HISTORICA MEDII ÆVI, *Wegweiser durch die Geschichtswerke des Europäischen Mittelalters bis 1500*. Nouvelle édit. — In-4°, 1749 pp. Berlin, Weber.

Schack-Schackenburg (H.). — AEGYPTOLOGISCHE STUDIEN. III. INDEX ZU DEN PYRAMIDENTEXTEN. I. — In-4°, 40 et 24 pp. Leipzig, Heinrichs. Prix: fr. 6,25.

Schaefer (Dr Karl). — DAS ALTE FREIBURG. EIN GESCHICHTL. FUHRER ZU DEN KUNSTDENKMALERN DER STADT. — In-8°, 112 pp. et pl. Freiburg i Br., Lorenz und Waetzel. Prix : fr. 2,50.

Scheibler (L.) et **Aldenhoven** (Carl). — PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT FUR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE. XIII. 2. GESCHICHTE DER KOELNER MALERSCHULE.— In-fol., 33 pl. Lubeck, Nöhring. Prix : fr. 48,00.

Schlosser (Julien von). — LES FRESQUES DE GIUSTO A PADOUE ET LES PRÉCURSEURS DE LA STANZA DELLA SIGNATURA, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, t. XVII (1895).

Schmid (H.-A). — LES PEINTURES DE HANS HOLBEIN LE JEUNE DANS LA GRANDE SALLE DU CONSEIL DE LA VILLE DE BALE, dans *Jahrbuch der Kœnig. preussischen Kunstsammlungen*, t. XVII (1896), 2e fascicule.

Schnütgen. — UN FLAMBEAU DE STYLE ROMAN DE LA COLLECTION DU BARON ALBERT VON OPPENHEIM, A COLOGNE, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. II (1896), 3e fascicule.

Le même. — UN TRIPTYQUE D'IVOIRE DU SOUTH KENSINGTON (XIVe siècle), dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. IX (1896), 3e fascicule.

Schrœrs (H.). — LES STYLES D'ARCHITECTURE RELIGIEUSE ÉTUDIÉS DANS LEURS RAPPORTS AVEC LE DÉVELOPPEMENT GÉNÉRAL DE LA CIVILISATION, dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, t. IX (1896), 3e fascicule.

Schultze (N.)— ARCHÆOLOGIE DER ALTCHRISTLICHE KUNST dans *Berliner philologische Wochenschrift*, n° 25, 1896.

Schumacher (K.) — KASTELL OSTERBURKEN. — In-4°, 44 pp. et 7 pl. Heidelberg, O. Petters. Prix : fr. 8,40.

Sprengel (W.). — L'ÉTUDE DES PLANTES AU POINT DE VUE ORNEMENTAL DANS L'ENSEIGNEMENT DE L'ART INDUSTRIEL, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, janvier 1896.

Steinmann (E.). — MICHEL-ANGE ET SES MADONES, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, mai 1896.

Thormann (Frz) et **Mülinen** (W. F. von). — DIE GLASGEMALDE DER BERNISCHEN KIRCHEN. — In-8°, 98 pp. et 21 pl. Bern, K. J. Wyss. Prix : 10 fr.

Ulmann (Hermann). — PIERO DI COSIMO, dans *Jahrbuch der Kœnig. preussischen Kunstsammlungen*, t. XVII (1896), 2^e fascic.

Angleterre.

Berenson (B.). — LES PEINTRES FLORENTINS DE LA RENAISSANCE. — Londres, et New-York, Putman.

Claude Philipps. — THE PICTURE GALLERY OF CHARLES Ier. — Londres, Seeley C°.

Eastlake (L.). — PICTURES IN THE NATIONAL GALLERY, LONDON. — Munich, London, New-York, Hanfstaeng. In-f°.

Evans (E.-P.). — ANIMAL SYMBOLISM IN ECCLESIASTICAL ARCHITECTURE. — In-8°, 388 pp. et fig. London, Heinemann. Prix : fr. 10,20.

Foster (J.-J.).— LA MINIATURE EN ANGLETERRE, dans *The Art Journal*, juillet 1896.

Graves (A.). — A DICTIONARY OF ARTISTS WHO HAVE EXHIBITED WORKS IN THE PRINCIPAL LONDON EXHIBITIONS, FROM 1760 TO 1893. New edition. — In-4°, London, Graves.

* **Hardy F. S. A.** (W.-J.). — A HISTORY OF THE ROLLS HOUSE AND CHAPEL.— 44 pp., 4 pl. Londres, Hardy et Page.

Thompson (E. M.). — ENGLISH ILLUMINATED MANUSCRIPTS. — In-8° et 21 pl. London, Paul.

Westlake. — A HISTORY OF DESIGN IN PAINTED GLASS, dans *The Athenæum*, N° 3558, 1896.

WESTMINSTER ET SON ABBAYE, dans *Quarterl. Review*, N° 171.

Italie.

* BEROLDUS SIVE ECCLESIÆ MEDIOLANENSIS KALENDARIUM ET ORDINES SÆC. XII, EX CODICE AMBROSIANO EDIDIT ET ADNOTAVIT, doctor Marcus Magistretti, V. CAPITULI RR. BENEFICIATORUM OFFICIALIUM ET SS. CÆREMONIARUM METROPOLITANÆ MEDIOLANI PRÆFECTUS.— In-8° de LIV-240 pp. Milan, Giovanola.

Bonola (Giulio). — IL TRITICO DI BORGOMANERO. — In-4°, fig. Roma, tip. dell' *Unione cooperativa*, editrice.

Cavallucci (C. J.). — MANUALE DI STORIA DELL'ARTE. II (Arte mediævale). — In-16, XI-371 pp. Firenze, Le Monnier. Prix : 3 fr.

Conti (Angeli). — GIORGIONE. — In-4° gr. Florence, Alinari.

Diego Angelo. — PER UN QUADRO ERETICO (L'Assomption de la Vierge), dans l'*Archivio storico*, janvier-avril, 1896.

Diego di Sant' Ambrogio.— UN TRIPTYQUE DE BALDALSARE DEGLI EMBRIACHI, dans *Archivio torico*, janvier-avril, 1896.

Join-Lambert. — A PROPOS DE L'ABBAYE DE SAN GALGANO, dans *École française de Rome, mélanges d'archéol. et d'hist.*, XVIe année (1896), fascicules I-II.

Mazzanti (F.). LA SCULPTURE ORNAMENTALE ROMANA NEI BASSI TEMPI, dans *Archivio storico*, janvier avril, 1896.

Supino (J.-B.) — NINO E TOMMASO PISANO. — In-4°, fig. Roma, tip. dell' *Unione cooperativa* editrice.

Espagne.

Botet y Siso (J.). — SARCOFAGOS ROMANOS, CRISTIANOS ESCULTURADOS, QUE SE CONSERVAN EN CATALUNA. — In-4°, Barcelona, J. Jepus.

F. de Asis Vera y Chilier. — LAPIDA ROMANO-CRISTIANA DE TANGER, dans le *Boletin de la R. Academia de la historia*, mai 1896.

Gispert y de Ferrater (J.). — UNA NOTA D'ARQUEOLOGIA CRISTIANA ; LA INDUMENTARIA EN LOS CRUCIFIX.— In-4°, fig. 8 pl. Barcelona, Vuis y Susanz.

Melida (J.-R.) — UN TABLEAU DE VINCENZO CATENA, dans la *Revista critica* (Madrid), mai 1896.

Ramirez de Arellano (R.). — GUIA ARTISTICA DE CORDOBA O SEA INDICACION DE LOS PRINCIPALES MONUMENTOS Y OBJETOS DE ARTE QUE EL CURIOSO O AFICIONADO DEBE VISITAR EN ESTA CIUDAD. — In-4°, 91 pp. Sevilla, E. Bergali. Prix : fr. 1,25.

Suisse.

Berthier (J.-J.) — LA COUPE DITE DE CHARLEMAGNE DU TRÉSOR DE SAINT-MAURICE, dans la *Revue de la Suisse catholique*, mai 1896.

Michel (J.). — LE TRAITÉ DE 1365 POUR LA RÉPARATION DE L'ÉGLISE DE L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE, dans la *Revue de la Suisse catholique*, mars-avril, 1896.

Hollande.

Bredius (A.) et Hofstede de Groot (C.). — MUSÉE ROYAL DE LA HAYE (Mauritshuis) Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. — In-8°, La Haye, Mart. Nyhoff.

Belgique.

* ALBUM-SOUVENIR DU BARON BETHUNE (✠ 18 JUIN 1894), publié par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.

* Destrée (J.), conservateur aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles et Hannotiau (Alex.), artiste-peintre. — LES MUSÉES ROYAUX DU PARC DU CINQUANTENAIRE ET DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES. — L'ouvrage comprendra 32 livraisons mensuelles de 5 pl., phototyp. par M. A. J. Kymeulen, avec notices, et 4 livraisons consacrées aux introductions. Prix de la livr.: 6 fr.

Dujardin (Jules). — L'ART FLAMAND. Ouvrage illustré de 1500 dessins dans le texte par J. Middeleer, et de 288 photograv. — Bruxelles, A. Boitte. Prix par livr.: 1 fr.

* Lalieux de la Rocq (Fernand DE). — ÉPITAPHIER ET ÉPIGRAPHIER DE FELUY.— Mons, Janssens.

* Nève (E.). — L'ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL DES INDUSTRIES ARTISTIQUES EN EUROPE. — Petit in-8°, 180 pp. Bruxelles, *Soc. belge de librairie.*

Piot (C.). — LES SCULPTEURS DU NOM DE JEAN DE BRABANT, ET PIERRE, FILS DE JEAN DE BRABANT, dans le *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres, et des Beaux-Arts de Belgique*, 1896, N° 3°.

Van der Haegen (Victor). — INVENTAIRES DES ARCHIVES DE LA VILLE DE GAND. — 1 vol. gr. in-8°, 364 pp. Catalogue méthodique général. Gand, Hoste, Prix : 10 fr.

Chronique. SOMMAIRE. LE CHRIST DE PIERRE-JACQUES A REIMS. — MONUMENTS ANCIENS : Vente à l'encan ; porte Imbert à Avignon ; mausolée de Galla Placidia à Ravenne ; églises des Récollets et des Dominicains à Maestricht ; poterne d'Humelghem ; églises de St-Ursmer à Binche et de N.-D. à Courtrai ; hôtel-de-ville d'Audenarde ; cathédrale de Gand ; château des Comtes à Gand. — DÉCOUVERTES : abside romane à Blois ; fresques à Pistoia, à Meysse ; tombes polychromées ; abbaye de l'Olive. — MUSÉES DE BELGIQUE : à Bruxelles ; à Anvers ; à Gand. — VARIA.

Le Christ de Pierre Jacques dans l'église Saint-Jacques de Reims.

CEUX qui étudient les anciens usages de nos églises et déplorent l'abandon de quelques-uns des plus respectables, ne peuvent s'empêcher de se réjouir quand ils voient renaître l'un d'eux dans sa grâce et sa beauté natives. Le célèbre christ de Pierre Jacques, sculpteur rémois du XVe siècle, vient de reparaître à sa place traditionnelle, à l'arc triomphal de l'église Saint-Jacques de Reims. Déjà cette église avait également restauré l'usage de son aigle, comme on l'a fait du reste à la cathédrale.

La croix triomphale se conserve encore dans quelques églises qui ont résisté aux caprices de la mode, par exemple aux environs de Reims, dans les modestes églises de Cormontreuil, de Taissy, de Brimont, de Champigny et de Chigny, etc. A l'instar de ce qu'on voit à la Madeleine de Troyes, à Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, à Notre-Dame de l'Epine et à Notre-Dame de Liesse.

On voit donc maintenant dans l'église Saint-Jacques de Reims, rétabli sur la poutre d'honneur, un de ces christs majestueux d'autrefois, qui est en même temps une œuvre d'art renommée, due au ciseau de Pierre Jacques. Nous en trouvons l'histoire dans la *Semaine religieuse* de Reims.

« L'ancienne église Saint-Pierre-le-Viel, la première des paroisses de Reims, avait splendidement renouvelé son mobilier à l'époque de la Renaissance ; elle devait son christ au ciseau du grand artiste que nous venons de nommer. Il y était l'objet d'un culte pieux et d'une fervente admiration. Pierre Jacques fonda une dynastie de sculpteurs : son fils Nicolas, son petit-fils François et son arrière-petit-fils Nicolas perpétuèrent son talent à Reims jusqu'en 1726. On les appelle improprement les frères Jacques ; ils sont les descendants directs du maître fameux, mort en 1596, et que personne n'égala parmi les siens.

« Aussi ses œuvres furent-elles sauvegardées plus que toutes autres à la Révolution, et l'on transféra avec un soin tout particulier, en 1792, le christ de Saint-Pierre dans l'église de Saint-Jacques. Il y fut placé identiquement comme à son emplacement primitif, à l'arc triomphal, sur un support en fer forgé d'un élégant dessin. Les grands travaux de consolidation, exécutés par M. Brunette, au clocher de Saint-Jacques, nécessitèrent, vers 1850, le déplacement du christ, et il ne fut point rétabli à l'endroit consacré, mais fixé en face de la chaire ; le support en fer a lui-même disparu depuis, du grenier de l'église où il était relégué. Mais la remise en place du crucifix pouvait s'exécuter quand même sur le plan le mieux conçu, comme on l'aurait fait au moyen âge, après accord avec M. Brunette fils, architecte de la ville, et sur le plan de MM. Thiérot et Margotin, architectes, consultés à cet effet, et dont le goût n'a plus besoin d'éloges.

« M. l'abbé Butot, curé-doyen de Saint-Jacques, prit à cœur cette restauration historique et cette exaltation d'une œuvre d'art dont son église et lui-même sont justement fiers. Il y a pleinement réussi, comme on l'a unanimement constaté à l'inauguration solennelle qui eut lieu aux vêpres de la fête de l'Assomption, 15 août 1896. »

H. J.

Monuments anciens.

Les objets d'art ancien à l'encan. — Nous reproduisons une annonce, qui se passe de commentaire :

VENTE PUBLIQUE

D'OBJETS D'ART

autorisée par décret de M. le président de la République.

Le dimanche 6 septembre 1896, à une heure du soir, en la salle de l'école des garçons de Verron, près la Flèche (Sarthe), il sera procédé par M. le maire, à la vente aux enchères publiques d'*objets d'art provenant de l'ancienne église.* — Pour renseignements consulter les affiches. — Pour visiter s'adresser à M. le trésorier de la fabrique ou au presbytère.

(*Le Maine et Loire*, d'Angers.)

Avignon. — La Commission des Monuments historiques s'est réunie, le 23 juillet, sous la présidence de M. Rambaud, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour examiner quelle suite il convient de donner à l'affaire de la démolition de la porte Imbert, à Avignon. Après avoir entendu la lecture du rapport de M. Paul Bœswillwald, inspecteur général des Monuments historiques, chargé de faire sur place une enquête avec son collègue, M. Selmersheim, la Commis-

sion a émis le vœu que l'administration poursuive l'application de la loi du 13 mars 1887.

Ravenne. — Les travaux de conservation des anciens monuments ont été commencés par l'isolement complet du célèbre et magnifique mausolée de Galla Placidia, construit au Ve siècle.

GRACE à l'accord de la ville de Maestricht et du gouvernement hollandais, vont être sauvées de la ruine et dignement restaurées deux églises du XIIIe siècle : les oratoires des Récollets et des Dominicains, qui étaient convertis en magasins ou en écuries. Elles seront affectées désormais aux archives du royaume et à la bibliothèque de la ville. Voilà un bel exemple à suivre par beaucoup d'édilités.

Humelghem. — Il y a quelque temps, la Société d'archéologie de Bruxelles, à la suite d'une de ses excursions périodiques, signalait au Gouvernement l'existence d'une très curieuse poterne du XVIe siècle à Humelghem, sous Steynockerzeel, en Brabant.

Le pitoyable état de ce reste d'un manoir seigneurial appelait des mesures énergiques.

A la suite d'une convention avec le propriétaire, la poterne en question devint propriété de l'État.

Aujourd'hui, la restauration en est décidée et confiée à M. l'architecte Hankar. La poterne de Humelghem est peut-être l'un des derniers, et en tous cas, l'un des plus curieux spécimens d'entrée monumentale indépendante de la demeure principale, existant en Flandre. Elle se constitue d'un bâtiment carré flanqué de droite et de gauche de pignons à gradins. Une tour et deux tourelles à encorbellements achèvent de donner un caractère gracieux à ce petit monument que la sollicitude gouvernementale vient de préserver définitivement de tout vandalisme.

Binche. — Cette intéressante petite ville du Hainaut verra bientôt l'antique collégiale de St-Ursmer rétablie dans un état plus digne de sa destination. La voûte en brique actuelle cache, au chœur, une voûte en bardeaux plus élevée de six mètres. Un mur de refend sépare le chœur de l'ancienne chapelle du Saint-Sacrement, alors que jadis une double travée gothique, reposant sur une colonne, remplissait cet office. Les murailles sont couvertes d'une épaisse couche de badigeon.

Sous la direction de M. Langerock, architecte à Louvain, cette partie de la collégiale deviendra l'un des spécimens les plus curieux de l'ancienne architecture belge.

Courtrai. — La Commission des monuments vient de se rallier au projet de restauration du chœur de l'église de Notre-Dame. On sait que les marbres et le bois peint appliqués contre les piliers cachent une magnifique architecture ogivale. Celle-ci sera remise au jour. Le travail est confié à M. l'architecte Carette.

LE Conseil communal d'Audenarde, qui avait décidé, il y a peu de temps, d'entreprendre la restauration de l'hôtel-de-ville, vient d'en confier le soin à M. Langerock.

Depuis quelque temps déjà, on avait remarqué que des lézardes se produisaient dans le beffroi et le charmant édifice, en plusieurs endroits, menaçait ruine.

On conçoit combien cette restauration devra être prudente et délicate, eu égard au style élégant et fleuri à la fois dans lequel le monument a été construit. Hâtons-nous de dire que le choix du Conseil est judicieux : M. Langerock est un spécialiste habile.

LA fabrique de la cathédrale de Gand, qui a poursuivi avec tant de soin et une science archéologique à laquelle on doit rendre hommage, l'œuvre de la restauration de l'église, va doter celle-ci d'un Chemin de Croix en rapport avec son importance et sa grandeur. Il se déroulera dans la première chapelle de la nef latérale de gauche, et les diverses stations auront pour cadres les arcades en style de transition qui entourent cette chapelle. Le projet est l'œuvre du statuaire Aloïs De Beule. Ancien lauréat de l'école St-Luc, M. De Beule a fait de la statuaire religieuse l'objet de ses constantes études. Ses chemins de croix, surtout, ont été rapidement appréciés (1).

Comité du Château des Comtes.—Nous recevons le communiqué qui suit, et en l'insérant, il nous est agréable de rendre hommage à la dignité de l'attitude du *Comité du Château des Comtes* comme à la correction du travail exécuté sous ses auspices.

Depuis 1886, le Comité du Château des Comtes s'est efforcé de coopérer, en dehors de tout parti-pris, à la so-

1. A St-Jacques ils font l'ornement de l'une des chapelles restaurées par M. A. Van Assche ; on les admire, ensuite, à l'Orphelinat de Wetteren, aux Incurables à Mons, au couvent des dames de la Sainte Famille à Louvain, dans les églises d'Etichove, de Framont près Paliseul, d'Alsemberg, d'Ost-Eecloo, d'Erondegem, et, en Angleterre, à Ramsgate et à Manchester.

lution des questions multiples qu'ont soulevées successivement l'acquisition et le dégagement du Château des Comtes à Gand ainsi que sa restauration en cours d'exécution, laquelle est limitée,quant à présent, à l'enceinte extérieure.

Récemment les travaux de cette restauration de l'enceinte, confiés à M. l'architecte J. De Waele, ont été l'objet d'attaques formulées avec une grande légèreté.

Aussi le Comité du Château des Comtes croit-il de son devoir d'éclairer le public, autant qu'il est en son pouvoir, sur la réalité des choses, afin de couper court aux légendes et aux malentendus. C'est pourquoi il fait appel à la presse de tous les partis, priant les journaux de bien vouloir lui accorder l'appui de leur publicité hautement appréciée.

Le Comité juge indispensable de faire les constatations suivantes :

1° La restauration de l'enceinte extérieure s'est bornée à la réfection des parties que le temps et les hommes avaient détruites, en copiant scrupuleusement les parties correspondantes demeurées intactes à d'autres endroits du même mur d'enceinte.

2° Cette restauration, qui s'imposait,vu le délabrement de certaines parties de l'enceinte, notamment du côté de la place Ste-Pharaïlde, n'a été exécutée d'après les plans de M. de Waele qu'après que ceux-ci eussent été étudiés et approuvés par le Comité du Château des Comtes et par laCommission royale des monuments.

3° Cette restauration a été une réfection aussi consciencieuse que sûre, tous les éléments se trouvant heureusement conservés dans les parties de l'enceinte restées intactes, de manière à donner les indications nécessaires pour les travaux à exécuter ailleurs, ce qui a permis de ne rien baser sur les hypothèses toujours sujettes à caution, quelles que soient la science et la compétence de leurs auteurs.

4° Des hommes compétents en grand nombre ont pleinement reconnu les mérites de cette restauration, réduite au strict nécessaire et faisant valoir enfin un monument unique dont les voûtes lézardées, les tourelles ébréchées, dépenaillées, les murs troués et déchiquetés, indignement maculés par toute sorte d'usages domestiques, n'offraient plus, à de certains endroits, que l'ombre de l'ancien castel, altier et grandiose, de nos comtes de Flandre du XIIe et du XIIIe siècle.

Aussi le Comité du Château des Comtes ne fait-il que s'acquitter d'un devoir impérieux en revendiquant hautement toute sa part de responsabilité dans les travaux de restauration exécutés d'après les projets de M. de Waele, qui nous ont rendu enfin, au moins partiellement, notre vieux Château relevé de ses ruines et lavé de ses souillures.

Le Comité est convaincu qu'il peut compter, à l'avenir comme dans le passé, sur l'appui de l'opinion et des pouvoirs publics pour poursuivre et mener à bonne fin l'œuvre entreprise, il y a dix ans, et qui, jusqu'ici,a été couronnée d'un plein succès, grâce à la collaboration empressée de toutes les bonnes volontés.

Le Comité du Château des Comtes :

Bon A. DE MAERE, *Président.*
Comtes DE LIMBURG STIRUM, *Vice-Président.*
Bon J. BETHUNE.
Chev. E. DE NÈVE DE RODEN.
AUG. VAN ASSCHE.
FERD. VAN DER HAEGHEN.
E. VARENBERGH.
JULIUS VUYLSTEKE.
PAUL FREDERIC, ARTHUR VERHAEGEN, *Secrétaires.*

Gand, le 3 novembre 1896.

Découvertes.

Blois. — Des fouilles, pratiquées en ce moment à la cathédrale, pour l'installation d'un calorifère, ont mis au jour une partie des caveaux funéraires qui occupent le sous-sol de la cathédrale. Ces caveaux datent de la fin du XVIIe siècle.

On a également découvert une partie de l'abside romane de l'église du XIIe siècle, et, plus bas que le sol des caveaux, des sépultures très anciennes.

Pistoia. — Jusqu'à présent, croyons-nous, les décorations murales du XIVe siècle, exclusivement composées de motifs d'ornement, ont été fort rarement signalées ; on en connaissait une à Pistoia, dans l'église San Jacopino ; récemment, on en a découvert une autre dans la même ville, dans l'église San Domenico, bâtie de 1250 à 1380. Ce sont des ornements avec des étoiles et des créneaux, des rosaces et des losanges ; l'ensemble est d'un effet décoratif fort intéressant.

Fresques à Meysse. — Nous apprenons que c'est le peintre Middeleer qui sera chargé par le Gouvernement de continuer la restauration des fresques découvertes dans l'église de Meysse.

Ce travail avait été commencé avec talent par feu M. Meerts.

Tombes polychromées. — On a trouvé récemment à Varssenaere, village de la Flandre occidentale, une tombe polychromée du même genre que celles qui se trouvent actuellement déposées au Musée archéologique de Bruges.

Les tombes de Bruges avaient été découvertes place St-Jean. Avec de multiples précautions on est parvenu à les retirer toutes entières du sol et à les transporter aux Halles. Elles présentent sur leurs parois intérieures de curieux dessins représentant des sujets religieux.

Il paraît que d'autres tombes encore se trouvent dans le sol, au même endroit, mais le Musée local étant pourvu, on n'a pas jugé opportun de continuer les recherches.

Peu après, deux nouvelles tombes polychromées de même nature ont été découvertes dans le cimetière de l'église Notre-Dame.

Le gouvernement vient d'acquérir la tombe de Varssenaere pour les Musées royaux. Transporté avec précaution à Bruxelles sous l'habile direction de M. J. Destrée, ce curieux spécimen de l'art médiéval enrichit les collections du parc du Cin-

quantenaire d'un objet qu'on ne rencontre dans aucun Musée d'Europe, Bruges excepté.

Abbaye de l'Olive à Mariemont. — L'administration des charbonnages de Mariemont exécute en ce moment, aux ruines de l'abbaye de l'Olive, récemment découvertes, d'importants travaux de réfection et de reconstruction, qui donneront une idée des plus exactes de ce qu'était autrefois l'église de l'ancienne abbaye.

Intrigué de la composition de certains gros murs, dont la construction semblait avoir été faite en plusieurs épaisseurs distinctes, M. l'ingénieur Peny, qui dirige les travaux, a voulu s'assurer de ce que contenaient ces murs.

Il a mis ainsi à jour des colonnettes en pierre qui accusent nettement le caractère roman de tout l'édifice et démontrent que cette importante construction était entièrement en pierre.

Ces colonnettes prenaient naissance vers l'axe du mur ; il restait donc une plate assiette formant banquette, qui régnait sans doute sur tout le pourtour du bâtiment, et où les fidèles pouvaient s'asseoir.

Musées de Belgique.

Le Musée des arts décoratifs, établi au parc du Cinquantenaire à Bruxelles, a fait l'acquisition d'une belle toile de M. Wauters, représentant *Sobieski devant Vienne.*

Cette toile, appartenant à une société de panoramas en liquidation, a été cédée au Gouvernement belge pour une somme qu'on dit relativement modique. A l'encontre des toiles panoramiques, effectuées pour être exhibées en trompe-l'œil et qui ne produisent d'effet que par suite d'artifices divers, l'œuvre exposée au Musée constitue une saine et bonne page, d'un grand sentiment artistique.

A Anvers, le Musée du Steen s'est enrichi d'un buste de marbre blanc, découvert il y a quelques années, au cours de travaux effectués à la place Sainte-Walburge. Le buste en question remonterait à la période d'occupation romaine et constituerait un échantillon extrêmement rare, des œuvres de cette nature trouvées en Flandre. Déjà au XVIIe siècle, on exhuma à Anvers deux bustes d'un travail analogue à celui que vient d'acquérir le Musée. Ils furent offerts par les magistrats de la ville à Christine de Suède, lors de son séjour dans cette ville.

Le Musée du Steen a acquis de plus la croix de cuivre, qui ornait antérieurement la tour de l'église Saint-Charles, des ferronneries de valeur artistique et deux curieux tableaux, en faïence de Delft, représentant l'un, un combat naval, l'autre, un paysage.

Le Musée archéologique de Gand vient de s'enrichir d'un marteau de porte du seizième siècle, du plus joli travail et d'une réelle valeur artistique.

Varia.

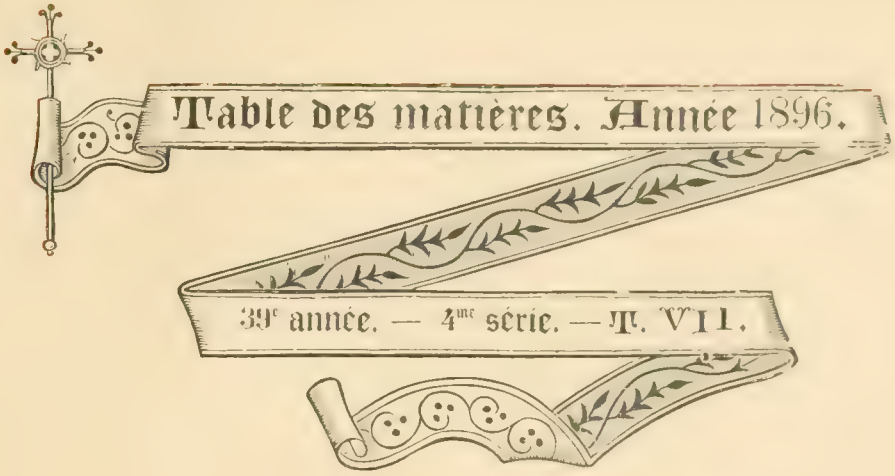
NOTRE collaborateur M. C. Enlart revient d'une mission dans l'île de Chypre, où il a exploré les monuments des Lusignan. Il a fait connaître les intéressants résultats de son voyage dans une conférence donnée le 21 octobre, à l'union syndicale des architectes français.

D'autre part, M. le baron de Baye s'est récemment rendu en Russie pour effectuer des fouilles dans les environs d'Orenbourg.

Églises nouvelles. — De nombreuses églises nouvelles se construisent en Belgique : les Pères Oblats de Liége élèvent à Cornillon leur église dédiée à saint Lambert ; on va réédifier l'église de Manage. La construction de l'église paroissiale de Saint-Joseph à Ostende sera adjugée incessamment ; celle de La Chapelle, en la même ville, récemment incendiée, sera reconstruite, à la demande du Roi, par M. de la Censerie ; on y consacrera 900,000 francs.

LA restauration d'un ancien triptyque, représentant des scènes de la Passion et, à l'extérieur, l'*Annonciation*, qui se trouve à l'église Sainte-Gertrude de Louvain, vient de faire découvrir, sur un des panneaux extérieurs, la signature du peintre flamand Michiel van Coxie.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie.



Les Mosaïques chrétiennes de Florence, par M. Gerspach ... ... p. 1
Un nouveau livre sur frère Jean-Angelico de Fiesole, par M. J. Helbig... ... ... p. 8
Le trésor de l'église d'Itsatsou (Basses-Pyrénées), XVIIIe siècle, par M. E. Rupin ... p. 17
Les Mosaïques des églises de Ravenne, par Mgr X. Barbier de Montault. pp. 69, 177, 275, 363, 459
(V. la livraison de janvier 1897.)
Les Tabernacles et la Chartreuse de Florence, à propos des tremblements de terre de 1895, par M. Gerspach. ... ... p. 87
Une Croix en cristal de roche, des premières années du XVIe siècle, par M. L. de Farcy ... ... p. 95
Le Drap mortuaire de l'église de Thurageau (Vienne), par Mgr X. Barbier de Montault. p. 103
Les églises de Toscanella : Sainte-Marie-Majeure, St-Pierre, par M. G. Clausse, pp. 159, 263 (fin).
L'Autel catholique et son décor, par M. J. Helbig. ... ... p. 172 (fin).
(V. p. 93 et ss., année 1892.)
Une statue espagnole : La Vierge et l'Enfant Jésus, par M. Ern. Rupin.... .. ... p. 191
La Colonne au moyen âge, par M. L. Cloquet ... ... p. 193 (fin).
(V. p. 284, année 1895.)
La Vie du Christ, de Tissot, par M. J. Helbig ... ... p. 251
Les tableaux de Hugo Van der Goes à Florence, par M. Gerspach... ... ... p. 258
Les tombeaux des Papes en Allemagne et en France, par Eug. Müntz.... pp. 347, 453 (fin).
La nouvelle flèche de Saint-Bénigne de Dijon, par M. H. Chabeuf... ... ... p. 357
La Crucifixion de Prato, par M. Gerspach ... ... p. 439
Gérard David, peintre et enlumineur, par M. Jules Helbig ... ... p. 443
(V. la livraison de janvier 1897.)
La Cathédrale de Lisieux, par M. Emile Lambin ... ... p. 449

Mélanges.

Notes sur quelques représentations du St Sacrifice de la Messe (Robert Guerlin). — Trésor d'Antoing (Belgique), (le chan. Marsaux). — Note relative à l'ostensoir de Fénelon (M. A. S). — Découverte d'anciennes mosaïques chrétiennes (Gerspach). — Un verre doré des Catacombes (Mgr X. Barbier de Montault). — Archives de la Seine-Inférieure (de Farcy)... ... ... p. 22

Clovis, par Godefroid Kurth (P Allard). — Croix du XVe siècle conservée à Rostoff (Russie), (baron J. de Baye).— Le Samedi-Saint à Florence (Gerspach). — Découvertes de peintures religieuses en Italie et restaurations (le même). — Un grand peintre russe contemporain, Victor Vasnetzoff (P. Marmottan)... ... ... p. 115

Notes sur quelques représentations du St-Sacrifice de la Messe (J. Helbig). — Les artistes parisiens au moyen âge (1er art.), (l'abbé de Launay). — Iconographie chrétienne (Gerspach). — Inscriptions campanaires relevées dans le Midi de la France (baron de Rivières). — Un des calices et la couronne de lumière de la Ste-Chapelle de Bourges (L. de Farcy). — Les compagnons vitriers, à la cathédrale d'Albi (Mgr X. Barbier de Montault). — Correspondance d'Italie (Gerspach). — Les Journaux et Revues d'Art en Angleterre (John A. Randolph). — Croix de Hongrie ; Croix d'Anjou ; Croix de Lorraine (L. Germain)... ... ... p. 205

Caen illustré, son histoire, ses monuments (J. Helbig). — Une peinture à Notre-Dame de Dijon (H. Chabeuf). — La Cloche miraculeuse de Roc-Amadour (Ern. Rupin). — L'auteur des cartons de la tapisserie de saint Saturnin de la cathédrale d'Angers (L. de Farcy). — Angleterre : Restaurations, rénovations, démolitions, découvertes, reconstructions (John A. Randolph)... ... ... p. 292

Le Congrès eucharistique et l'exposition d'objets sacrés, à Orviéto (Italie), 5-8 septembre. — Les fresques de la Leugemeete à Gand. — L'Abside de la cathédrale de Chartres (le chan. Métais). — Exposition rétrospective d'Arras (le chan. Marsaux). — Les artistes parisiens au moyen âge (suite et fin), (l'abbé de Launay). — Commission des Antiquités de la Côte-d'Or (H. Chabeuf). — De l'attribution à G. Horebout des miniatures signées HB. (J.-Th. de Raadt). — Correspondance d'Angleterre (X. X.). ... ... p. 386

La lampe votive de la Santissima Annunziata de Florence (M. Gerspach). — Plaques barbares au Museé archéologique de Dijon (H. Chabeuf). — Un Missel du XIVe siècle (Mgr X. Barbier de Montault). — Inscriptions tracées sur le bord des vêtements aux XVe et XVIe siècles (le même). — Une plaque de cheminée armoriée (Mgr X. Barbier de Montault). — Notes sur le Saint-Juratoire de Metz (L. Germain). — Correspondance d'Italie (Gerspach). — Correspondance d'Angleterre (John A. Randolph) .. .. p. 458

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres .. .. pp. 38, 126, 226, 407, 502
Comité des travaux historiques et scientifiques ... ... pp. 41, 227
Société des antiquaires du Centre... ... ... p. 42
Académie de Nîmes ... ... p. 42
Société archéologique de Nantes et de la Loire inférieure. ... ... p. 42
L'Association bretonne... ... ... p. 43
Commission départementale des Antiquités de la Côte-d'Or ... ... pp. 43, 130
Société des Antiquaires de Picardie ... ... p. 43
Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc ... ... pp. 44, 408, 505
Société nationale des Antiquaires de France ... ... pp. 129, 225, 310, 407, 502
Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais ... ... p. 131
Société d'Archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. ... ... p. 131
Antiquaires de Normandie ... ... p. 132
Société de Saint-Jean ... ... p. 225
Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne ... ... p. 315
Congrès archéologique de France à Morlaix et Brest... ... ... p. 318
Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux... ... ... p. 505
GRÈCE. — Société d'archéologie chrétienne d'Athènes... ... ... p. 507
RUSSIE. — Congrès archéologique à Riga... ... ... p. 505
BELGIQUE. — Congrès d'archéologie à Gand... ... ... p. 408
Excursion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc à Audenarde et Tournai... ... ... pp. 414, 415

Bibliographie.

Première livraison. — Fractio Panis. *Die Aelteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der* Cappella greca », par J. Wilpert. — Die Baukunst der Renaissance in Portugal, von den Zeiten Emmanuels des Glucklichen bis zu dem Schlusse der Spanischen Herrschaft, par Albr. Haupt. — Broderies conservées à l'hôtel-Dieu de Château-Thierry ; Tribune de l'orgue de Château-Thierry, par le chan. Marsaux. — La vie, l'œuvre et les collections du peintre Wicar, par L. Quarré-Reybourbon.— La vérité sur le « goedendag », par J. Van Malderghem. — Simon Marmion, peintre amiennois du XVe siècle, par R. Guerlin. — Dictionnaire de la Bible, par l'abbé F. Vigouroux. — La croix-reliquaire de Rouvres, par H. Chabeuf. — La peinture en Europe : I. *Le Louvre.* II. *Les Musées de Florence.* III. *La Belgique*, par G. Lafenestre et E. Richtenberger. — Kataloge des Bayerischen national Museums, par le Dr H. Graf, Dr J. Hager et J.-A. Mayer. — Monuments religieux de l'Architecture romane et de Transition dans la région Picarde, par C. Enlart. — De Dieppe à Arques : château, église, champ de bataille, par Ch. Normand. ... ... p. 45

Deuxième livraison. — Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale, par E. Babelon et J.-A. Blanchet. — Mélanges d'Archéologie byzantine, par G. Schlumberger. — La France artistique et monumentale. — Les jeux des mystères et l'art ecclésiastique, à propos de l'iconographie de l'Église et de la Synagogue, par le Dr P. Weber. — Henri de L'Épinois. Les Catacombes de Rome, par P. Allard. — La Maison-Dieu et le Petit Séminaire de Montmorillon, par E. Ménard. — Les La Trémoille pendant cinq siècles, par le duc de la Trémoille. — Il castello di Quart, nella valle d'Aosta, secondo un Inventario inedito del 1557, contributo alla storia del mobilio, par C. Merkel. — Le château de Bouillon, par M.-F. Lohest.— A propos des fouilles de Naplouse, par C. Enlart.— Excursion archéologique à St-Céneri-le-Gercy, par l'abbé A. Desvaux. — Notes sur les sculptures exécutées après la pose, du XIe au XIIIe siècle, par C. Enlart. — Contribution à l'histoire du Château des Comtes à Gand, 1439-1446, par V. Van der Haeghen et J. de Waele. — Anciens usages de Chambly, par l'abbé Marsaux. — Les Blaru, orfèvres et graveurs parisiens, par F. Mazerolle. — Un coin inconnu de Seine-et-Oise, par le même. — L'Art au Caucase, par J. Mourier. — Quelques remarques à propos des monuments d'art ancien, par J. Nève ... ... p. 133

Troisième livraison. — Guillaume de Herle et Herman Winrich de Wesel, par Éd. Firmenich-Reichartz. — Les images de Première Communion, par Mgr X. Barbier de Montault. — L'œuvre de Victor Vasnetzoff devant l'école moderne de peinture en Russie, par le baron de Baye. — La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'Orfévrerie belge, par le chev. Edm. Marchal. — L'Art moderne ; la Renaissance ; France ; Italie ; Allemagne ; Pays-Bas ; Espagne, par G. Cougny. — Les fonts baptismaux en bois figurés sur les hautes-lisses de la cathédrale de Tournai, par P. Saintenoy. — Une statuette de saint François de Paul, par Mgr X. Barbier de Montault... ... ... p. 228

Quatrième livraison. — Le trésor de l'abbaye St-Bénigne de Dijon, par Bern. Prost. — Poésie liturgique traditionnelle de l'Église catholique en Occident, par Ul. Chevalier. — Pèlerinages ombriens, par J. Broussolle. — Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. — Les églises des environs de Paris, par E. Lambin. — Dictionnaire de la Bible, par F. Vigouroux. ... ... p. 323

Cinquième livraison. — Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, sous la direction de Darenberg et Edm. Saglio. — Fondation Eug. Piot. Monuments et Mémoires, publiés par l'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* — Les Ordres chevaleresques, par le chan. Pascal. — Mois de Notre-Dame Angevine, par l'abbé F. Goupil. — Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi, studi di Vincenzo Bindi. — Vieux Saints périgourdins, par Roger Drouault. — En congé. Promenades et Séjours, par Marius Sepet. — La collégiale de Saint-Vincent à Soignies et sa restauration, par G. Zech-Dubiez. — Les Labyrinthes d'églises ; Le Labyrinthe de la cathédrale d'Amiens, par E. Soyez. — Canons d'Autel... ... ... p. 417

Sixième livraison. — Notes sur l'Art moderne *(Peinture)*, par André Michel. — Les Musées royaux du parc du Cinquantenaire et de la porte de Hal à Bruxelles, par J. Destrée. — A History of the Rolls House and Chapel, par W. J. Hardy, F. S. A. — Bibliotheca historica Medii Ævi, par A. Potthast. — Dictionnaire grec-français, par Bailly. — Manuel de Bibliographie historique, par Ch.-V. Langlois. — Beroldus sive Ecclesiæ Mediolanensis Kalendarium et Ordines Sæc. XII, ex codice Ambrosiano, édité et corrigé par le Dr Marcus Magistretti. — Album-Souvenir du baron Bethune (✠ 18 juin 1894). — L'Enseignement professionnel des Industries artistiques en Europe, par E. Nève. — Les origines de l'Architecture gothique, par L. Regnier. — L'Architecture religieuse dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne, par le même. — Une Église romane de l'Avranchin, Saint-Loup, par le même. — Les églises d'Avranches, par le même. — La cathédrale de Séez, par le même. — Œuvres d'art des églises du canton de Beaumesnil, par l'abbé A. Bouillet et L. Regnier.

— Les Pyxides limousines de l'Exposition d'Angers, par Mgr X. Barbier de Montault. — Épitaphier et Épigraphier de Feluy, par Fernand de Lalieux de la Rocq. ... ... p. 508

Périodiques ... ... pp. 53, 150, 237, 330
Index bibliographique ... ... pp. 56, 152, 240, 332, 424, 519

Chronique.

Première livraison. — La ROMA SOTTERRANEA de J.-B. de Rossi. — ÉGLISES ET MUSÉES. — LA NOUVELLE CATHÉDRALE DE WESTMINSTER. — RESTAURATIONS : Saint-Front de Périgueux ; Saint-Bénigne de Dijon ; Église d'Anderlecht ; Église du Sablon à Bruxelles ; Château des Baux. — PEINTURES MURALES : Château de Malpaga à Bergame ; Église Saint-Philbert-sur-Risle. — NOUVELLES : Mosaïques et fresques à Florence ; Œuvres disparues de Claude Bassot ; Tombes à Louanec et à Albi ; La châsse de saint Bénigne ; Église Sainte-Marie de Garmisch ; Découverte à l'abbaye de Villers. — LE MONUMENT DE MGR FREPPEL. — VITRAUX DU GRAND SÉMINAIRE DE DIJON. — EXPOSITION EUCHARISTIQUE DE MILAN... ... ... p. 59

Deuxième livraison. — RESTAURATIONS : église d'Aumale ; église de Sainte-Marie-des-Anges de Lugano ; Pont des Trous à Tournai. — NOUVELLES : l'hôtel d'Assézat à Toulouse ; insigne des messagers de la Keure à Gand ; M. Ch. Normand ; Exposition de la Société de Saint-Jean. — TROUVAILLES : carreaux funéraires polychromes à Bruges ; couvent des Cordeliers à Cahors. — VARIA : Art populaire ... ... p. 158

Troisième livraison. — LE DÉSASTRE DU MUSÉE DE LILLE. — SYNDICATS ARTISTIQUES. — POLYCHROMIE. — DÉCOUVERTES : La prétendue héroïne Perrinaïc ; Peintures murales à Rouen ; Pierres tombales à Évreux. — NOUVELLES. — CONGRÈS. — NÉCROLOGIE : M. Émile Boeswilwald. ... ... p. 244

Quatrième livraison. — ARTISTES et ARTISANS : Opinions de MM. Van der Linden et J. De Vriendt. — Un peintre Tournaisien de l'époque romane. — RESTAURATIONS EN FRANCE : Cathédrales de Soissons ; de St-Germain de Corbeil ; de St-Pierre de Montmartre ; St-Jouin de Marnes. — DÉCOUVERTES : Relique au Puy ; statue à Poitiers ; fresque à Pleine-Selve. — NOUVELLES DE BELGIQUE : Embellissement de la ville de Gand ; Château des Comtes ; ruines de Villers et d'Aulne. — NÉCROLOGIE... ... ... p. 336

Cinquième livraison. — PEINTURES SUR VERRE : Principes de l'art du peintre-verrier ; Concours de la *Chambre syndicale des peintres-verriers français.* — BELGIQUE : Restauration des collégiales de Ste-Waudru à Mons et de Ste-Gertrude à Nivelles. — ÉCOLE SAINT-LUC : Éloge par MM. de Maere et Beernaert ; Distribution des prix ; Exposition d'estampages de dalles tumulaires, de cartons de maître Jean Bethune, etc. — NOUVELLES : d'Echternach ; de Villers ; de Bourges ; église Saint-Martin-des-Champs et de l'hôtel de Rohan à Paris, à Avignon, etc. — Nécrologie campanaire. — QUESTIONS & RÉPONSES : La Vierge à Vannes... ... ... p. 428

Sixième livraison. — LE CHRIST DE PIERRE-JACQUES A REIMS. — MONUMENTS ANCIENS : Vente à l'encan ; porte Imbert à Avignon ; mausolée de Galla Placidia à Ravenne ; églises des Récollets et des Dominicains à Maestricht ; poterne d'Humelghem ; églises de St-Ursmer à Binche et de N.-D. à Courtrai ; hôtel-de-ville d'Audenarde ; Cathédrale de Gand. — DÉCOUVERTES : abside romane à Blois ; fresques à Pistoia, à Meysse ; tombes polychromées ; abbaye de l'Olive. — MUSÉES DE BELGIQUE : à Anvers ; à Gand. — VARIA. ... ... p. 523

Table des Planches.

I. — Le grand cloître de la Chartreuse de Florence (XV siècle), après le tremblement de terre de 1895.
II. — Tabernacle de Mino da Fiesole (1431-1484). Via della Forca à Florence.
III. — Chartreuse de Florence. — Pierre tombale de Laurent Accaiuoli, par Orcagna (XIVe siècle).
IV. — Château de Bouillon.

V. — Basilique de Ste-Marie-Majeure à Toscanella. — Le baptistère et la nef latérale droite.
VI. — Id. Id. Id. — Façade.
VII. — Id. Id. Id. — Vue intérieure.
VIII. — Retable d'autel provenant de l'église Ste-Claire, actuellement à la cathédrale de Cologne.
IX. — Volets du même retable.
X. — Groupes et détails du retable de l'autel majeur, à l'église Ste-Dymphne à Gheel.
XI. — Retable appartenant au Musée de Reval.
XII. — Peintures de Hugo Van der Goes († 1482). — Galerie de l'Hôpital Santa Maria Nuova à Florence. — L'Adoration des Bergers.
XIII. — Id. Id. Id. — Saint Matthieu, saint Antoine, abbé ; Tomasso Portinari et ses deux fils.
XIV. — Id. Id. Id. — Sainte Madeleine, sainte Marguerite ; la femme et la fille de Tomasso Portinari.
XV. — La Vierge et l'Enfant Jésus, par Hugo Van der Goes. — Musée national à Florence, collection Carrand.
XVI. — Basilique de Saint-Pierre à Toscanella. — Façade.
XVII. — Id. Id. Id. — Vue intérieure.
XVIII. — La nouvelle flèche de la cathédrale de Dijon.
XIX. — Fresques du Saint Corporal à Orviéto.
XX. — Vue intérieure de la nef de Saint-Vincent à Soignies.
XXI. — La Crucifixion, gravure sur bois conservée au Musée de Prato en Toscane.

Vignettes intercalées dans le texte.

N.-D. des Fleurs à Florence.
Façade inaugurée en 1887 ... p. 2
Id. Mosaïque de la porte majeure... » 3
Id. Id. Id. à gauche... » 4
Id. Id. Id. à droite ... » 5
Couronnement de la Sainte Vierge, par Fra Angelico. ... » 8
Rencontre de S. François et de S. Dominique, id... » 9
École du Bienheureux Albert le Grand, id. » 11
S. Bonaventure et S. Thomas d'Aquin, id. » 12
S. Dominique au pied du Crucifix, id. ... » 13
Volet du Jugement dernier, au Musée de Berlin. Les élus à la droite du Juge, id. » 14
La Ste Vierge et l'Enfant Jésus entre S. Augustin et S. Thomas d'Aquin, id. » 15
Ostensoir en argent massif, à Itsatsou ... » 18
Croix de procession en argent massif, id. » 18
Ciboire et calice en vermeil, id. ... » 19
Le pas de Roland ... » 20
La Messe de saint Grégoire, miniature... » 22
Id. Id. xylographie » 24
Id. Id. miniature... » 26
Id. Id. grav. par Gossaert. » 27
Ampoule et pyxide de l'église d'Antoing... » 29
Portrait allégorique de Charles le Téméraire. ... » 41
Coutre flamand monté en arme de guerre. » 48
Types de coutres flamands anciens et modernes ... » 48
Dalle tumulaire conservée à Gand ... » 52
Intérieur de l'église St-Front de Périgueux. p. 54
Cathédrale de Ravenne. — Baptistère. ... » 73
Id. Id. Voûte du baptistère. » 79
Le puits du grand cloître de la Chartreuse de Florence ... » 91
Croix processionnelle du trésor de St-Servais à Maestricht ... » 97
Trésor de Notre-Dame à Tongres. — Croix-reliquaire ... » 98
Id. Id. Id. — Croix d'autel. » 98
Croix en cristal ... » 100
Id. Id. ... » 101
Orfrois du drap mortuaire de Thurageau (Vienne), XVIe siècle. ... » 105
Croix du XVe siècle conservée à Rostoff (Russie)... » 119
Le Char du Samedi-Saint à Florence ... » 121
Bronzes antiques de la Bibliothèque nationale ... » 133
Église de Sainte-Croix de Bordeaux. ... » 135
Bas-relief du transept de la cathédrale d'Amiens ... » 137
Le puits de Moïse à Dijon ... » 138
Pied de chandelier en bronze de Reims... » 138
Messe miraculeuse (incunable) ... » 139
Dessin à la plume de l'an 1415 ... » 141
Médaillons de la Croix de Gunhilde du Musée de Copenhague (XIe siècle)... » 142
Insigne des messagers de la Keure de Gand. » 157
Plan de la basilique de Ste-Marie-Majeure à Toscanella ... » 161

Mosaïque de l'église St-Nazaire à Ravenne (Ve siècle) : voûte étoilée ... ... p. 178
Id. Id. St Pierre et St Paul. » 182
Id. Id. St Laurent. ... ... » 187
Statue provenant du couvent Morata del Rio Jalon ... ... » 191
Base et chapiteau de l'église de Sébourg Nord ... ... » 193
Sommier et abaque de la transition... ... » 193
Pilier cruciforme... ... ... » 194
Chapiteau scaldisien. — Triforium de N.-D. de Pamele ... ... » 195
Pilier de la cathédrale de Reims. ... ... » 196
Cathédrale de Strasbourg, vue intérieure ... » 198
Profils de colonnettes. ... ... » 200
Pilier prismatique à nervures ornées d'un listel ... ... » 200
Profil de la base du XIIIe siècle... ... ... » 202
Coupes sur les bases d'un pilier du XIVe siècle ... ... » 202
Cathédrale de Bois-le-Duc, autel adossé à un pilier... ... ... » 204
Bases des XIVe et XVe siècles ... ... » 204
La Madone et sainte Catherine, par Hugo Van der Goes ... ... » 260
Plan de la basilique de Saint-Pierre à Toscanella ... ... » 264
Mosaïques de la chapelle de l'archevêché de Ravenne : le Christ... ... ... » 276
Id. Id. Id. La Vierge. » 282
Mosaïques de l'église de Ste-Marie in Cosmedin, à Ravenne : baptême du Christ » 285
Id. Id. Coupole, avec les apôtres et le baptême ... ... » 288
Caen : vue de l'église Saint-Étienne prise de la place du Parc... ... ... » 292
Id. Palais de Guillaume le Conquérant. » 293
Id. Travées de l'église Sainte-Trinité ... » 294
Id. Église Saint-Pierre ... ... » 295
Id. Pinacle de l'église Saint-Pierre... ... » 296
Id. Tour ouest du Manoir des Gens-d'Armes ... ... » 297
Id. Détail de l'hôtel d'Écoville... ... ... » 298
Id. Maisons de bois, rue Saint-Pierre... » 299
Cathédrale d'York, siège d'intronisation... » 326
Cathédrale de Lincoln : pupitre de la Bibliothèque ... ... » 326
Id. Rose du transept septentrional. » 326
Cathédrale de Soissons ... ... » 327
Chapiteau de l'église de Champigny... ... » 328
Id. Id. de Chennevières. ... » 328
Crochet de la cathédrale de Meaux... ... » 329
Console du clocher de Saint-Jean de Vigne à Soissons ... ... » [illegible]
Dégagement de la ville de Gand. — Projet primitif. ... ... » 339
Embellissement de la ville de Gand. — Plan terrier. ... ... p. 340
Projet actuel. — Vue à vol d'oiseau... ... » 341
Plan de l'abbatiale de Villers. ... ... » 342
Antéfixe ... ... » 343
Plan de l'abbatiale d'Aulne ... ... » 344
Retombée des voûtes du cloître... ... ... » 344
Retombée des grandes arcades contre la façade occidentale... ... ... » 345
Curieux amortissement d'un chanfrein... » 345
Façade occidentale, récemment démolie, de l'église d'Aulne... ... ... » 345
Le tombeau du pape Benoît V... ... ... » 348
Id. Id. Clément II. ... ... » 349
La Mort du pape Clément II, bas-relief... » 350
Le Christ en juge, ... Id. ... » 351
La Justice et la Tempérance ... Id. ... » 352
La Force et la Prudence ... ... Id. ... » 353
Le pape Jean XXII... ... ... » 354
Le pape Benoît XII... ... ... » 354
Le tombeau du pape Benoît XII. ... ... » 355
Le pape Clément VI, figure tombale... ... » 356
Philippe le Bon ... ... » 359
Saint Grégoire, évêque de Langres ... ... » 359
Conque de l'abside de St-Apollinaire *in classe* : La Transfiguration... ... ... » 364
Mosaïque de St-Apollinaire *in classe* : Les trois sacrifices... ... ... » 370
Cathédrale de Chartres. — Abside... ... » 388
Id. Id. — Chevet... ... » 389
Bas-relief de la clôture du chœur de N.-D. à Paris, par Jean Ravy et Jean le Bouteillier... ... ... » 395
Statue de N.-S. (?), par Robert de Launay... » 397
Statue de Jean, duc de Berry ... ... » 398
Statue d'apôtre, par Robert de Launay... ... » 399
Id. de St Jacques, Id. Id. ... ... » 400
La statue de Notre-Dame de Paris... ... » 400
Coffret en os de la cathédrale de Liége... » 418
Buste du pape Innocent VI, d'après une gravure. » 453
Id. Id. Clément VII, d'après son tombeau. » 454
Id. Id. Clément VII, d'après une gravure. » 454
Tombeau de Clément VII ... ... » 455
Mosaïques de St-Apollinaire le Neuf : la Vierge et les quatre archanges. ... ... » 476
Id. Id. Id. : le Christ et les quatre archanges... ... ... » 480
Id Id. Id. : l'empereur Justinien ... ... » 483
Lampe votive de la Santa Annunziata de Florence. ... ... » 485
Plaques barbares au Musée de Dijon ... ... » 487
Château de Hedingham, tour de garde... » 497
Tombe du Prévôt Gobertus à Villeneuve-le-Comte ... ... » 506

Table par noms d'auteurs.

ALLARD (PAUL). — Clovis, par Godefrod KURTH, professeur à l'Université de Liége (Mélanges)... ... p. 115
BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.). — Un verre doré des Catacombes (Id.). ... ... p. 36
Les Mosaïques des églises de Ravenne (La suite au tome VIII). pp. 69, 177, 275, 363, 459
Le Drap mortuaire de l'église de Thurageau (Vienne) ... ... p. [illegible]
Un Missel du XIVe siècle (Mélanges ... ... p. [illegible]
Inscriptions tracées sur le bord des vêtements, aux XVe et XVIe siècles (Id.) p. 488
Une plaque de cheminée armoriée (Id.). ... ... p. 490
Bibliographie... ... ... pp. 230, 323, 330, 418, 511
Périodiques ... ... p. [illegible]
BAYE (Baron J. DE). Croix du XVe siècle conservée à Rostoff (Russie), (Mélanges) ... ... p. [illegible]
BERTHELÉ (JOS.). — Bibliographie... ... ... p. 421
BRYCKZYNSKI (L'abbé A.). — Questions et Réponses ... ... p. [illegible]
CHABEUF (HENRI). — La nouvelle flèche de Saint-Bénigne, cathédrale de Dijon... ... ... p. 357
Une peinture à Notre-Dame de Dijon (Mélanges). ... ... p. 300
Commission des Antiquités de la Côte-d'Or (Id.) ... ... p. 401
Plaques barbares au Musée archéologique de Dijon (Id.).... ... ... p. 486
Bibliographie... ... ... p. 324
Chronique. ... ... p. [illegible]
CLAUSSE (G.). — Les églises de Toscanella. Sainte-Marie-Majeure, Saint-Pierre, XIIe et XIIIe siècles... ... ... pp. 159, 263
CLOQUET (LOUIS). — La colonne au moyen âge (Suite et fin). ... ... p. [illegible]
Travaux des Sociétés savantes. ... ... pp. 41, 43, 131, 227, 505
Bibliographie... ... ... pp. 46, 232, 325, 327, 330, 422, 423, 513
Chronique. ... ... pp. 244, 330, 431
ENLART (CAM.). — Bibliographie... ... ... p. 232
ESCRIVAIN (HERB. L'). — Travaux des Sociétés savantes... ... ... p. 318
FARCY (L. DE). — Une Croix en cristal de roche, des premières années du XVIe siècle ... p. [illegible]
Un des calices et la couronne de lumière de la Sainte-Chapelle de Bourges (Mélanges) ... ... p. 215
L'auteur des cartons de la tapisserie de saint Saturnin de la cathédrale d'Angers (Mélanges)... ... ... p. 305
GERMAIN (LÉON). — Correspondance ... ... p. 309
Notes sur le Saint-Juratoire de Metz (Mélanges)... ... ... p. [illegible]
GERSPACH. — Les Mosaïques chrétiennes de Florence ... ... p. [illegible]
Les Tabernacles et la Chartreuse de Florence, à propos des tremblements de terre de 1895... ... ... p. [illegible]
Les tableaux de Hugo Van der Goes à Florence... ... ... p. 258
La Crucifixion de Prato... ... ... p. [illegible]
Découverte d'anciennes mosaïques chrétiennes (Mélanges). ... ... p. [illegible]
Le Samedi-Saint à Florence (Id.) ... ... p. 120
Découvertes récentes de peintures religieuses en Italie et restaurations (Id.). p. [illegible]
Iconographie chrétienne (Id.) ... ... p. [illegible]
Correspondance d'Italie (Id.). ... ... pp. 215, 493
La lampe votive de l'église de la Santissima Annunziata de Florence (Mél.) p. 485
Chronique... ... ... p. [illegible]
GUERLIN (ROBERT). — Notes sur quelques représentations du St Sacrifice de la Messe (Mélanges) ... p. [illegible]
HELBIG (JULES). — L'Autel catholique et son décor ... ... p. [illegible]
La Vie du Christ, par Tissot... ... ... p. 251
Gérard David, peintre et enlumineur (La suite au tome VIII). ... p. 443
Notes sur quelques représentations du St Sacrifice de la Messe (Mélanges)... p. 205
Caen illustré, son histoire, ses monuments (Id.). ... ... p. [illegible]
Bibliographie ... ... pp. 45, 228, 508
LAMBIN (ÉMILE). — La Cathédrale de Lisieux ... ... p. 449
LAUNAY (DE). — Les artistes parisiens au moyen âge (Mélanges) ... ... pp. [illegible], 394

MARMOTTAN (PAUL). — Un grand peintre russe contemporain, Victor Vasnetzoff (Mélanges) ... ... p. 124
MARSAUX (Le chan.). — Trésor d'Antoing (Belgique) (Id.). ... ... p. 29
Exposition rétrospective d'Arras (Id.) ... ... p. 390
Question et Réponse ... ... p. 438
MELANI (ALFRED). — L'Exposition eucharistique de Milan (Chronique)... ... ... p. 66
MÉLY (F. DE). — Bibliographie. ... ... pp. 417, 508
MÉTAIS (CHARLES). — L'Abside de la cathédrale de Chartres ... ... p. 387
MÜNTZ (EUG.). — Les tombeaux des papes en Allemagne et en France. ... ... pp. 347, 453
PORÉE (L'abbé). — Peintures murales (Chronique). ... ... p. 62
RAADT (J.-TH. DE). — De l'attribution à G. Horebout des miniatures signées du monogramme HB., surmonté d'une barre (Mélanges) ... ... p. 402
RANDOLPH (JOHN A.). — Les journaux et Revues d'Art en Angleterre (Id.). ... ... p. 205
Angleterre. — Restaurations, rénovations, démolitions, découvertes, reconstructions (Mélanges) ... ... p. 306
Correspondance d'Angleterre (Id.) p. 496
RICHARD (J.-M.). — Découvertes (Chronique). ... ... p. 246
RIVIÈRES (Baron DE). — Inscriptions campanaires relevées dans le Midi de la France (Mélanges) p. 214
RUPIN (ERNEST). — Le trésor de l'église d'Itsatsou (Basses-Pyrénées), XVIIIe siècle ... ... p. 17
Une statue espagnole : La Vierge et l'Enfant Jésus ... . p. 191
La Cloche miraculeuse de Roc-Amadour (Mélanges) . ... p. 302
S. (A.). — Note relative à l'ostensoir de Fénelon (Id.)... ... ... o. 33
Chronique. ... ... p. 61
XX. — Correspondance d'Angleterre (Mélanges) . p. 404

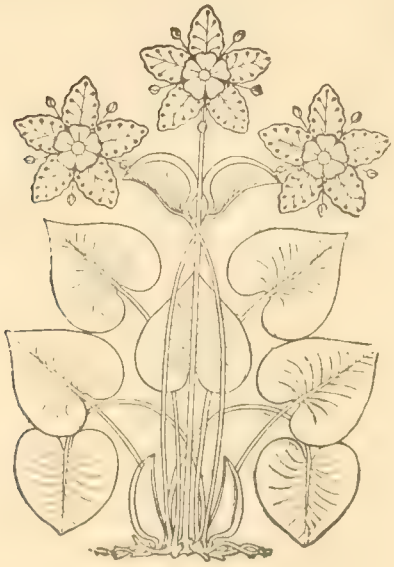


Table analytique.

A.

abbaye St-Bénigne, à Dijon, 323.
Abraham, 372.
abside, cathédrale de Chartres, 387, 390.
Académie des Inscriptions, 226, 407.
Adoration (icon.), 287, 487 ; — des bergers, 259 ; — des bergers et des mages, 393 ; — des mages, 325, 417.
Adreas de Florentia, 219.
agneau pascal, 267, 270.
aigliers, à Rouen et à Angers, 37.
Albert d'Autriche, ses obsèques, tableau, 20.
Albi (v. vitriers.)
album-souvenir (du baron Bethune), 512.
Aleth (B.), 360.
Alix de Vergy, duchesse de Bourgogne, 360.
Allard (P.), 118, 143.
ambons, 167, 267.
âme (icon.), 28, 206, 367.
Amiens, 358 ; — (bas-relief à), 136.
ampoule d'Antoing, 29.
Anastasis, 171.
Anderlecht (église d'), 61.
Andrea della Robbia, 92.
Andrea del Sarto, 219.
André Polastron, peintre florentin, 305.
Angelico de Fiesole, 8.
Angers, 37, 305 (v. aigle, tapisserie) ; — exposition rétrospective, 112.
Angleterre (correspondance d'), 404-406, 491-501 ; — (les journaux et revues d'art en), 220-222 ; — restaurations, démolitions, découvertes, etc., 306-309 ; — (v. Westminster, Hedingham.)
Anjou, 222 (v. croix.)
Anne (Ste), portant « couronne ducale », 214.
Annonciation, 89, 485.
Annunziata (Santiss.), à Florence, 89.
Antiquaires de France, 129, 225, 310, 502.
Antiquaires de Normandie, 132.
antiquités de Bar-le-Duc, 317, 505.
» de la Côte d'Or, 130.
» du Pas-de-Calais, 131.
» grecques et romaines, 417.
» lorraines, 131.
Antoing (trésor de l'église d'), 29.
Anvers — Musée du Steen, 526 ; — sculptures, 173.
Apollinaire (St), 279, 363.
Apôtres — à Ravenne, 286 ; — (caractéristiques des), 80, 279.
Agios, 380.
arcades fausses, 266.
archéologie byzantine, 134 ; — chrétienne, 417.
architectes français, gothiques, parisiens, 209.
architecture religieuse, 516 ; — ecclésiastique, 309 ; — byzantine, 70 ; — romane, 50 — romano-gothique, 193 ; — des bords de la Baltique, 309 ; — Ombrie, 271 ; — en Portugal, 46 ; — Syrienne, 166.
architettura classica (il Brunelleschi e), 150.
Arc (Hugues d'), abbé, 359, 360.
arc triomphal, 379.
Arcueil (église d'), 328.
Ariège (églises de l'), 314.
armoire aux saintes Espèces, 130.
Arras (exposition rétrospective d'), 589-594.
art — barbare, 487 ; — byzantin, 70 ; — gothique, 209 ; — flamand, 173, 236, 259 ; — à Gand, 259 ; — idéal (l'), 256 ; — populaire, 158.
artistes (condition des), au moyen âge, 207 ; — parisiens (les) au moyen âge, 207, 313, 394, 400.
arts (iconographie des), 2.
Ascension (tableau du Pérugin), 324.
Assise (cathédrale), 270.
Assyrie (antiquités d'), 38.
Athènes (archéologie chrétienne), 507.
Audenarde (hôtel-de-ville), 524.
Augustin (saint), 66.
Aulne (abbaye d'), 344.
Aumale (église d'), 156.
autel catholique, 172.
Autun (monuments d'), 134.
Avènement du Christ, 170.
Avignon — palais des Papes, 438 ; — porte Imbert, 437, 523.

B.

Babelon (E.), 133.
Bagneux (église de), 328.
Bailly, 358.
Bailly, *dictionnaire grec-français*, 511.
baptême du Christ, 19, 81, 184, 285, 447.
baptême (iconographie du), 74.
baptistère à Toscanella, 166, 168 ; — de la cathédrale de Ravenne, 73 ; — de Reims, 151.
Baralle (pressoir mystique de), 393.
Barbier de Montault, 86, 114, 144, 151, 190, 232, 291, 385, 419, 484, 512, 518.
Bar-le-Duc, antiquités, 44, 408.
basilicale (forme), 161.
basilique de Castiglione, 314.
bas-reliefs de la clôture du chœur de Notre-Dame, à Paris, 395.
Bassot (Claude), 63.
Baudot (M. de), 402.
Baye (baron J. de), 120.
Beaurepaire (E.), 517.
beaux-arts (société des), 310.
Beernaert (M.), 432.
Bernardino de Rossi, 123.
Beissel (R. P.), 8, 172.
Bellegambe (triptyques de), 393.
Belorgey (M. Mlle), 362.
Benedetto Bonfigli, 324.
Bénigne (châsse de St), 64.
Bénigne (saint), 66.
bénitier, 106.
Berbisen (Etienne), maire de Dijon, 360.
Bernard (saint), 66, 360.
Berthelé (J.), 421.
Bethune (baron), 434, 512.
Bévagna (égl. de), 272.
bibliographie historique, 511.
bibliothèque liturgique, 323.
Binche, — 524 ; — (collégiale de), 345.
Blanche de Castille, 360.
Blanchet (J. A.), 133.
Blois — caveaux funéraires, 525.
Boccati di Camerino, peintre, 324.
Boeswilwald (E.), 249.
Bologne (musée de Saint-Pétrone de), 494.
Bolsena, 159.
Bonfigli (Benedetto), peintre, 324.
Bonifacio Lupi, 6.
Bordeaux (église de Ste-Croix), 135.
Borricetti, 219.
Bouillet (A.), 517.
Bouillon (château de), 145.
Bourbonne-les-Bains, 130, 401.
Bourges, découvertes, 437 (v. calice et couronne de lumière.)
brebis (symb.), 366.
Breon (Comte de), 100.
Brochoncot d'Or (église de), 131.
broderies, 104 ; — à Château-Thierry, 4 ; — à l'exposition d'Arras, 390.
bronzes antiques, 133.
Broussolle (J.), 324, 325.
Bruges (tombes polychromées à), 158.
Bruxelles — écoles d'art, 516 ; — église du Sablon, 62 ; — musées, 509 ; — musée du Cinquantenaire, 526.
Bulletin monumental, 53.
Burgundes, 487.
buste de Benoît XII, 354.
buste de Jean XXII, 354.
Byzance (art à), 79.
byzantin (style), 161.
byzantine (architecture), 55.

C.

Caen illustré, 292-300.
Cahors — couvent des Cordeliers, 158.
Calame, 48.
calice à Itsatsou, 19.
calice d'or, de la Ste Chapelle de Bourges, 215, 216.
calvaire, 48.
Cambo, sources minérales, légende, 17.
Cambyse (légende de), 446.
canons d'autel, 423.
carapets, 167.
caravansérail, 49.
Carpiano, Italie, v. Nativité de la Vierge.
carrelage, 422.
Carthage, antiquités de, 40, 503.
cartons de la tapisserie d'Anvers (v. tapisserie.
catacombes de Rome, 45, 143, — (vase doré des), 36-37.
cathedra, 164.

cathédrale d'Amiens, 134 ; — de Bourges, 320 ; — de Chartres, 136 ; — de Coimbre, 227 ; — de Dijon, 91, 357 ; — de Florence, 2, 120 ; — de Foligno, 104 ; — de Liège, 418 ; — de Lincoln, 327 ; — de Lisieux, 440 ; — de Meaux, 320 ; — de Paris (flèche de la), 359 ; — d'Orléans, 311 ; — de Paris (reliquaire de la couronne d'épines), 247 ; — de Périgueux, 60 ; — de Rouen, 132 ; — de Séez, 517 ; — de Soissons, 328 ; — de Strasbourg, 198 ; — de Todi, 325 ; — de Valence, 315 ; — de Westminster, 60 ; — d'York, 327.
Catherine (huile de sainte), 32.
Catherine (Ste), 260.
Caucase (l'art au), 148.
Cène (la sainte), 66, 465.
cénotaphes des papes, 349.
Chabeuf (H.), — 43, 49, 56, 65, 66, 131, 302, 309, 324, 325, 362, 402, 424, 487.
chaldéens nonuments, 504.
chancel, 266.
chandelier (pied de) 138.
Chemgenet (Jean), peintre, 301.
Chantilly (château de), 135.
Chambly (anciens usages du), 147.
chapiteaux, romans, 43 ; — scaldisiens, 195.
char du St Sépulcre à Florence, 122.
charité (personnificat. de la), 5.
char (Le), du Samedi-Saint à Florence, 121.
Charmes (Claude de), abbé, 357.
charpentes apparentes, 162.
Chartres (cathédrale), 136 ; — abside, 387.
Chartreuse de Florence, 87, 90.
châsse de St Benigne, 64.
châsses en Belgique, 234.
château, de Hedingham, 497 ; — des Comtes à Gand, 147, 341, 489, 524.
Château-Thierry, broderies, orgue, 47.
Chaussenot (M.), 362.
Childéric Ier (tombeau de), 316.
chimères, 164.
Chissey (église de), 314.
chrisme, 82.
Christ, 170, 378 ; — juge, 351 ; — guerrier, 277.
Christ (image du), mosaique de Ravenne, 276 ; — (vie du), par Tissot, 251.
chœur, 266.
Chypre (île de), 408.
ciboire à Itsatsou, 19.
ciborium, 266 ; — d'autel, 167.
Cita della Pieve — église San Antonio, 325 ; — la chieserella, 325.
Cîteaux, 66.
Cividale (baptistère), 168.
Civita-Castellana, (égl.), 272.
Claude Champier, historien de Roc-Amadour, 304.
Clausse (G.), 171, 274.
Claveaux, 265
Clément VII, (Buste de), 454 ; — Tombeau, 455.
cloche, en fer forgé à Roc-Amadour, 303 ; — inscriptions, 214, 420 ; — miraculeuse de Roc-Amadour, 302, 305.
cloître de St-Jouin-les-Marnes, 338.
Cloquet (L.) 147, 150, 204, 235, 518.
Clovis, 115, 118.
coffret en os, 418.
collection de Santa Maria Nuova à Florence, 258.
collégiale de St-Ursmer, 524 ; — de Soignies, 422.
colombes, (iconographie), 181 ; — symboles, 371.
colonne au moyen âge, 193.
colonnes, 265.
concours de peintres verriers, 429.
congrès archéologique de Gand, 408, 431 ; — de la Bretagne, 43 ; — eucharistique à Orvieto, 386.
conservation de monuments, 149.
Constantin, 376.
Converset (J. B.), 65.
coq mobile, 561.
Corneto Tarquinia, 160.
corporal (fresques du saint), d'Orviéto, 386.
correspondance d'Italie, 219, 220, 493, 496.
correspondance d'Angleterre, 404, 406, 491-501.
Corrège, 494.
Cosmati, 273.
costume pontifical, 347.
Côte d'or (antiquités de la), 45.
Côte d'Or (Commission des antiquités de la), 43-49, 56, 130, 401 ; — musée, 286.
coupoles du Périgord, 54.
Courajod (Louis), 346.
couronne de lumière de la Sainte-Chapelle de Bourges, 215-217.
couronnement de la Vierge 508.
Courtrai, 524.
Cramans, canton de Villers-Farlay, 487.
création (iconographie), 275.
cristal de roche (croix en), 95.
croix, 364 ; — à Rostoff (Russie), 118 ; — doubles d'Anjou, p. 222 ; — de cristal de roche de Grammont, d'Obasine, p. 96 ; — de St-Servais de Maestricht, 97 ; — de Hongrie, d'Anjou, de Lorraine, 222-224 ; — de pierre, du XVe siècle à Rostoff, 118-120 ; — de procession à Itsatsou, 18 ; — reliquaire à Tongres, 98 ; — à Rouvres, 99.
croix triomphale, 523.
crucifixion, de Prato, 439 ; — croix de Rostoff, 119.
crypte, 263.

D.

dalle tumulaire à Gand, 52.
dalles, 266.
Daniel dans la fosse aux lions, 486.
Darenberg (M.), 417.
David d'Angers, 362.
David (Gerard), 443.
décoration peinte, 170.
découvertes — à Tello, 504 ; — de peintures anciennes, 123, 219.
Delattre (R. P.), 40, 503.
Delphes (antiquités de), 38.
devant d'autel, 112.
De Vriendt (J.), 336.
Didron (Ed.), 65, 66, 428.
Diest (église de), 346.
dinanderies, 37.
Dinant (fondeur de), 37.
diptyques, 233.
Dispute du Saint-Sacrement (la), 239.
Douai, miracle du Saint-Sacrement, 26.
dragons ailés, 269.
drap mortuaire de Thurageau, 103.
Dubois (Jean), dinandier, 37.
Du Coudray la Blanchère, 346.
Dijon, flèche de la cathédrale, 356 ; — (peinture à N.-D. de), 300-302 ; — v. plaque barbare ; — puits de Moïse, 137 ; — vitraux du séminaire, 65.

E.

Echternach, 436.
écoles d'art à Bruxelles, 5, 6 ; — de peinture ombrienne, 324 ; — de Saint Luc, 336, 409, 431, 515.
effigies des papes, 347.
église de Toscanella, 159 ; — d'Avranches, 517 ; — de Beaumesnil, 517, — de St Clément (Rome), 167 ; de Corneto, 272 ; — de Grandlieu, 316 ; — de la consolazione, 325 ; — de la Haute-Marne, 130 ; — de Ravenne, 459, — de St Germain lez Corbeil, 338, — de Ste-Gertrude, 430 ; — de St-Jean in Zoccoli (Viterbe), 163, de Ste Marie Majeure, 160, 161, — de Ste-Waudru, 429 ; — du Sablon, 62 ; — Notre-Dame à Courtrai, 524 ; — Notre-Dame à Tongres, 429 ; — Notre-Dame de l'Épine, 227, 317 ; — nouvelles, 526 ; — Romaine de l'Avranchin, 517 ; — romanes du Velay, 157 ; — Santissima Annunziata de Florence, 89, 485 ; — St-Jacques, 160, 523 ; — St-Martin des Champs Paris, 437 ; — St-Nazaire à Ravenne, 177-178-182 ; — St-Pierre, 263, 429 ; — St-Pierre de Montmartre, 338 ; — St-Ursmer, 429.
Élie (le prophète), croix de Rostoff, 119.
Élisabeth de Hongrie (huile de sainte), 32.
emblèmes, 284.
Emmaüs (les disciples d'), 468.
Enfant JÉSUS effeuillant une fleur sur les genoux de sa mère, 190.
enfant nu figurant l'âme, 28, 206.
Enlart, 43-147, 232, 408, 503-516.
enseigne aux trois rois, 408.
enseignement artistique en Allemagne, 514 ; — en Angleterre, 514 ; — en Belgique, 514 ; — en Europe, 513 ; — en France, 314.
Etchegaray Pierre, donateur à Itsatsou, 17.
Étourneau (R. P.), 360, 362.
Études religieuses, 151.
eucharistie : congrès d'Orvieto ; fresques du saint Corporal, p. 386. — S. Messe.
eucharistique (exposition), 66.
Eugène III (pape), 360.
évangélistes (symboles des), 179, 280.
évangiles (les quatre fragments des), usités dans les livres d'heures, etc., 492.
excursion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc, 325.
exposition d'Angers, 112 ; — d'Arras, 393-394. — (v. Messe).
exposition d'objets sacrés à Orviéto, 386 ; — du St-Sacrement, 402 ; — rétrospective d'Arras, 289-394.

F.

Fabris (M. de), architecte, 1.
famille d'architectes, 210.
Farcy (L. de), 102, 113, 346.
Félix (S.), 35-36.
Fénelon (ostensoir de), 33-35.
Ferté-sous-Jouarre (la), 238.
Flandre : influence architectonique sur les bords de la Baltique, 309.
flèche de Dijon, 357.
flore des églises, 328 ; — ornementale, 450.
Florence, 219, 258 ; — (églises de), 63 ; — (la galerie de Santa-Maria Nuova de), 495 ; — lampe votive ; — (le Samedi-Saint à), 120-123 ; — restaurations, 124 ; — (mosaïques de la cathédrale), 1 ; — (mosaïques St-Jean), 63 ; — (peintures), 123, — tabernacles, Chartreuse, 87.
Foi (personnification de la), 5.
Foligno (doña de), 272.
Folio Portinari G., 258.
Fontaines-les-Dijon, 561.
fonts-baptismaux, 236 ; — romans, 52.
force (iconographie), 353, 457.
Fortunat (S.), 35-36.
Fra Bernardino Feltri, 6.
Francesca (Piero della), peintre, 324.
François de Sales (S.), 65, 66.
Fra Pietro da Verona, 5.
Fremiot (B.), 360.
Freppel (Mgr), 65.
fresque — (conservation de), 149 ; — de Bergame, 62 ; — de la Madone à Florence, 89 ; — de Reims, 227, — à Lugano, 156, — de la Leugemeete à Gand, 386-387 ; — des catacombes, 45 ; — du saint Corporal d'Orviéto, 386 ; — du XIVe siècle, 339.
fronton, 268.

G.

Gabriel (Saint), 379.
galerie à jour, 164.
Gambara (cardinal), 160.
gamma, 81, 370.
Gand — cathédrale St-Bavon, 524 ; — congrès archéologique de, 249, 408 ; — donjon du *Gravensteen*, 341 ; — embellissement de la ville, 340 ; — fresques de la Leugemeete, 386 ; — insignes des messagers de la Keure, 157 ; — peintures de la Leugemeete, 430 ; — peintures murales de Ste-Anne, 248 ; — vierge de la Grande Boucherie, 438.
Gergy-Saône-et-Loire (église), 401.
Germain (L.), 408, 505.
Gerspach, 1, 7, 36, 63, 87, 94, 120, 213, 214, 219, 258, 262, 439, 442.
Gilde de St-Thomas et de St-Luc, 415, 512.
Giovanni (fra), de Fiesole, 8.
glaives (la Vierge aux cinq et aux sept), 493.
glorification du Christ, 363.
goedendag, 47, 387.
Goupil (abbé F.), 419.
Gozzoli (Benozzo), peintre, 324.
grand arc triomphal, 264.
gravure — représ. le Saint-Sacrifice de la Messe, 24, 27 ; — sur bois en couleur, 439.
Grégoire (St), évêque de Langres, 360.
Grégoire (messe de St), 25.
Grégoire (Saint), pape, 359 (v. Messe).
griffons, 164.
Guerlin (R.), 29, 205.

H.

Hambourg (tombeau à), 349.
Hamelghem, poterne, 524.
Hedingham (château de), 496.
Helbig (J.), 16, 47, 176, 206, 229, 257, 448, 458, 510.
Herle (Guill. de), 228.
Hongrie, 222 (v. croix).
hôpital Santa Maria Nuova à Florence, 258, 495.
Horrebout (G.), miniatures à lui attribuées, 402 (v. monogramme).
hôtel, — d'Assezat à Toulouse, 150 ; — de Rohan, 438.
Hugues IV, 360.
huile de Ste Catherine et de Ste Élisabeth de Hongrie, 32 (manne de St Nicolas).
hymnaire romain, 324.

I.

Iconographie, 352 ; — chrétienne, 213-214, 368 ; — de la fleur, 230 ; — de la Messe, 22, 45 ; — de la Synagogue, 140 ; — de la vie du Christ, 463 ; — de la Vierge, 192 ; — des arts, 2 ; — des retables flamands, 175 ; — du crucifix, 442 ; — pontificale, 347 ; — trône, 289 ; — vertus, 457.
imagiers italiens, 165.
imagerie religieuse, 140, 230, 423.
influence française en Espagne, 227.
Innocent VI (portrait d'), 453.
inscriptions (Académie des), 502 ; — campanaires relevées dans le Midi de la France, 214-215 ; — de cloches, 420 ; — tracées sur le bord des vêtements, aux XVe et XVIe siècles, 488 490.
insigne des messagers de la Keure à Gand, 157.
Italie (v. peintures) ; — (correspondance d'), 219-220, 493-496.
Isaac, 372.
Itsatsou, trésor, 17.

J.

Jean l'Évangéliste (Saint), 66.
Jeanne de Chantal (Sainte), 360.
Jérusalem céleste, 363.
Jésus-Christ, miracles, 461 (v. monogramme).
Joseph (Saint), 66.
Joseph Sciarra, 219.
journaux et revues d'art en Angleterre, 220, 222.
Jouy (abbé E.), 505.
joyaux, 235.
Judas (repentir de), 467.
jugement dernier, 13, 461.
juratoire (le Saint-) de Metz, 492, 505.
justice (icon.), 352, 457.
Justinien, 376 ; — (figure de), 483.

K.

Kurth (God.), 115.

L.

labyrinthe de la cath. d'Amiens, 422.
Lucques, 219.
Laeken (église de), 345.
Lafenestre, 49.
Lalieux de la Rocq, 518.
Lambin (Émile), 452.
lames gravées, 505.
lampes — des morts, 130 ; — votives, 485.
La Trémoille (famille de), (v. plaque de cheminée).
Launay (abbé de), 213.
Laurent (marbrier), 273.
lavement des mains, 487.
Lebœuf (l'abbé), 327.
Lecot (Mgr), 358.
Lefèvre-Pontalis (E.), 516.
Lefevre (M. C.), 360.
légendes — à Cambo sur la veille de Saint-Jean, 17 ; — du pas de Roland, 20 ; — de la cloche de Roc-Amadour, 303 ; — sur les cloches, 304.
Léon IV, pape, 160.
Lille, église St-Sauveur, 248 ; — musée, 39, 244.
Linassier, charpentier, 357.
Lisch (M.), 65.
Lisieux (cathédrale de), 449.
liturgie, 512.
loggia, 164.
Lohest (F.), 145.
lombardes (églises), 161.
Lorraine, v. Croix.
Louvain : églises Ste-Gertrude, 526 ; — St-Pierre, 429.
Lugano (église Santa Maria degli Angeli), 1, 56.
luminaire de la cathédrale de Tournai, 217.
Lyon (hôtel-de-ville), 135.

M.

madone à Florence, 88, 191.
Maestricht, 524 ; — (croix processionnelle), 97.
Malderghem (J. van), 47.
manne — de S. Nicolas, 29, 33 ; — d'autres saints, 32.
manoirs anciens, 409.
Mantes (église de), 329.
marbre incrusté de mosaïque, 272.
Marcellus, 160.
Mariemont, abbaye de l'Olive, 526.
Marmottan (P.), 125.
marques de corporations, 173.
Marsaux (le chan.), 133, 140, 207.
Martyr (Pierre), 310.
Marta, 159.
mausolée de Tamerlan, 407.
Mayence, broches en or, 248.
Meaux (conf. d'histoire et d'archéologie), 505.
médaillons en terre cuite émaillée, 92.
Melani (Alfred), 68.
Melchisedech, 371.
Melville (de), 143, 144, 511.
Menard (E.), 144.
Merkel (Carlos), 145.
Merson (O.), 66.
messe (iconographie de la), 22, 24, 45, 205, 209, — de St Grégoire, 25.
Metman (le), 130, 209, 491.
Metz (v. Saint-Juratoire).
Michel (A.), 508.
Michel (Saint), 379.
Milan (exposition eucharistique, 66 ; — (la galerie du palais archiépiscopal de), 493.
Milan (P. de), 127.
Minbeau sur Bèze, 486.
Miniatures attribuées à G. Horebout, v. monogramme — du XIVe siècle, 423.
Mino da Fiesole, 88.
miracles du Christ, 461.
miracles à Roc-Amadour, 304.
missel du XIVe siècle à Westminster, 487.
mobilier liturgique, 185 ; — presbytéral, 266.
Moléon — voyages liturgiques de France, 131.
Monduit, 360.
Mongiovino (église), 325.
monogramme des noms de JÉSUS-CHRIST, etc., 36 37 ; — HB, surmonté d'une barre, 402-404.
monographie — des Abruzzes, 419 ; — des mosaïques de Ravenne, 76.
monographies paroissiales, 5, 8.
Mons, église Ste-Waudru, 429.
Montmartre (basilique de), 245.
Montmorillon (petit séminaire de), 144.
monuments d'art ancien, 148 ; — des Abruzzes, 420.
Morata del Rio Jalon (statue de la Vierge à), 190.
Morlaix (congrès de), 318.
mosaïques, 271.
mort (iconographie de la), 105.
mosaïques, 270 ; — chrétiennes, 1, 36 ; — de Daphni, 417 ; — de Ravenne, 69, 275, 282, 285, 303, — de verre, 272, — de Vicence, 35 ; — romaines, 39.
mosaïstes, 85.
Mourier (J.), 148.
moyen âge, bibliothèque historique, 310.
multiplication des pains, 464.
Muntz (Eug.), 350, 456.
Münzenberger (abbé), 172.
musée — Corsini de Florence, 281, — d'Anvers, 526 ; — de Bologne, 494, — de Bruxelles, 200, 526, — de Dijon, 489, — de Florence, 216, 258, 405, — de Gand, 526, — de Lille, 59, 244 ; — de Milan, 493 ; — de Prato, 439 ; — de South-Kinsington, 514.
mystères, 139.

N.

Naplouse (fouilles de), 147.
nativité de la Vierge, à Carpaccio, Rome, 213 214.
Néon, mosaïste, 85.
Neve (J.), 148.
niches au coin des rues, 87.
Nicolas (manne de St), 29-33.
Nîmes (Académie de), 42.
Nivelles (église romane de Ste-Gertrude), 428.
Normand (le), 59, 157.
Normands, 102.
Notre-Dame de Dijon (église), 300, 301, 302, — de Paris (église de), 18.

O.

Odo de Giosey, historien de Roc-Amadour, 304.
Olier (Mr), 66.
Ombrie (école de l'), 271, 324.
opus vectile, 267.
ordres chevaleresques, 418.
Oriagua, 92.
orfèvrerie — à Mayence, 248 ; — des Abruzzes, 420 ; — en Belgique, 232 ; — exposition d'Arras, 391-392.
orfèvres Blaru, 148.
orfrois à Thurageau, 107.
orgues à Château-Thierry, 47.
Orviéto (fresques du saint Corporal), 386.
ostensoir — à Itsatsou, 18 ; — à Perpignan, à Narbonne ; à N.-D. de Paris ; à Séville, 19 ; — de Fénelon, 22, 35.
Oury (Mgr), évêque de Dijon, 358.
ouvertures absidales, 130, 401.

P.

palais des papes, 43 ; — de Théodoric, 188.
Palestine (impressions de la), 252.
palmiers, 85 ; — symbole, 288, 378.
Papes — tombeaux des, 347, 453.
paradis, 14.
Paris — (artistes de), 207 ; — v. artistes parisiens ; — découverte d'un ancien rempart, 338 ; — églises des environs de, 327 ; — église St-Martin des Champs, 437 ; — église St-Pierre de Montmartre, 238.
Parocchi (card. Lucide-Marie), 59.
Paschasie (Sainte), 360.
Pas de Roland (Le), dans les Pyrénées, 20.
passion du Christ, 467.
Pavie, 123.
peintre russe contemporain V. Vasnetzoff, 124.
peintres flamands, 261, 444.
peinture — (écoles de), à Cologne, 228 ; à Florence, 123 ; — à N.-D. de Dijon, ... ; — à Ravenne, 123 ; — à Toscanella, 170 ; — au moyen age, 238 ; — en Europe, 40 ; — en Russie, 232 ; moderne, 245 ; — murale, 245.
peintures murales, 62 ; — à *Pistoia*, 525 ; — de Cologne, 228 ; — (de l'époque romane), 337 ; — de Gand, 248 ; — (Gand, la Leugemeete), 430 ; — de Rouen, 246 ; — reliquaires à Vérone en Italie : Découvertes, etc., 123-123, 218-219.
peinture sur verre, 237, 245, 428.
pèlerinages ombriens, 324.
Périgueux (cathédrale de), 60.
Pérugin (le), 324.
Petrus (marbrier), 273.
Picardie (antiquaires de), 43.
Picardie (architecture de la), 50.
Philippe le Bon, 359, 360.
pierres tombales, 52 ; — à Florence, 92.
pierre tombale — à Louannec, 246 ; — à Évreux, 247.
Pietro di Luca Borri, 6.
piliers gothiques, 167 ; — prismatiques, 166.
pyxide d'Antoing, 29.
pyxides limousines, 518.
plaque barbare (de ceinturon) au Musée archéologique de Dijon), 486 ; — de cheminée armoriée (La Trémoille), 490.
Podestat, (palais), 159.
Poitiers — découvertes, 339.
polychromie des retables, 175.
polyptique de la vraie croix, 235.
pont des Trous (à Tournai), 156.
porches du Finistère, 43.
Porée (l'abbé), 63.
portes, 165.
portrait de Clément VI, 356.
Portugal (architecture en), 46.
Pouilly, Haute-Marne (église de), 131.
poutre de gloire, 169.
Prato, 439.
Précurseur, 66.
pressoir mystique de Baralle, 393.
prudence (iconog. de la), 457.

Q.

Quarré-Rey-bourbon, 47.

R.

raccordement de construction, 265.
Ranierus (évêque), 162, 273.
Raphael, 438.
Ravenne, 123, 162 ; — (baptistère), 73 ; — (église de), 363 ; — (figure de la ville de), 470 ; — église Ste-Marie, 284 ; — mosaïques, 459 ; — église St-Nazaire, 177 ; — palais de Théodoric, 188 ; — (peintures), 123.
réalisme dans l'art, 254.
Reims, croix triomphale, 523 ; — pied de chandelier, 138 ; — (monuments civils de), 134.
reliquaire, 247.
reliquaire de St Ambroise, 323.
reliques de St Marcel au Puy, 338.
Renaissance (la), 336 ; — en Portugal, 46.
Renève — Côte d'Or, plaque de ceinturon, 486.
Revel (Gabriel), peintre, 301.
restaurations monumentales, 60, 156, 337, 338, 429, 430, 524 ; — à Aulne, 344 ; — à Binche, 345 ; — à Diest, 346 ; — à Laeken, 345 ; — à Corbeil, 338 ; — à Villers, 342.
retables en gypse, 131 ; — de Ste-Claire, 229 ; — flamands, 172, 174.
résurrection de Lazare, 463.
Revue Anglo-Romaine, 238.
Richard, (évêque), 264.
Richtenberger (M.), 49.
Riga (congrès archéologique de), 505.
Rivières (baron de), 215.
Robbia (della), 92.
Roc-Amadour, cloche miraculeuse, 303.
Roland, (légende de), 20.
Rois-Houses, 510.
romaines, antiquités, 39.
roman (style), 50.
rosace, 163.
Rostoff (v. croix).
Rouen (cathédrale), 132.
Rouvres (reliquaire de), 49, 56.
Rupin (E.), 17, 21, 191, 302.
Russe (Vasnetzoff, peintre).

S.

Sacrement (Saint), miracles, 26.
sacrifice d'Élie (pierre du), 330.
sacrifices (iconog.), 370.
Saenredan Pierre, son tableau à Itsatsou, 20.
s' Gravensteen (Donjon de), 341.
Saint André, 66 ; — (vocation de) 464.
— Augustin, 66.
— Bernard Alberte, 3.
— Bernard, 66.
— Bénigne, 66.
— Bonaventure, 12.
— Die (cathédrale de), 401.
— Dominique, 9, 13.
— Félix, 35.
— Fortunat, 35.
— François, 6.
— Jean-Baptiste, 3.
— Jean l'évangéliste, 66.
— Joseph, 66.
— Laurent, 4, 187.
— Lazare, 42.
— Nicolas (manne de), 30.
— Paul, 66, 182.
— Pierre, 182 ; — (vocation de), 466.
— Spirito de Florence, — Corpiano, 213
Saint Thomas d'Aquin, 12, 66.
— Victor, 4.
— Vincent de Paul, 5, 66.
Sainte Anne, 2, 13.
— Julienne Falconieri, 4.
— Marie Madeleine de Pazzi.
— Marie (Mère de Dieu), 4, 219, 220, 259.
— Bavon (cathédrale de), 524.
— Céneré de Gercy (Exc. arch.), 144.
— Charles Borromée, 66.
— Front de Périgueux, 34.
— Jean (société de), 225.
— Phale-Côte d'Or ; — Cimetière barbare, 486.
— Philibert sur Risle (église de), 62.
— Sépulcre (simulacre du), 121.
— Vallier, église (Haute-Marne), 130.
— Espèces, 401.
— Hélène-Vosges, église, 402.
Samaritaine (la), 463.
samedi-saint à Florence, 120.
sanctus, 380.
Saturnin (St), v. tapisserie.
Sauvestre (aiguille de), 357.
Schneider (F.), 143.
Scoppio del carro, 120.
sculptures, 147.
sculpture en Belgique, 232.
séminaire de Dijon, grands vitraux, 65.
Sepet (Marius), 421.
sépultures en Allemagne, 347.
Serrigny (Côte-d'Or), église, 131.
Semone di Pierro Vespuci, 6.
sièges épiscopaux, 78, 266.
sociétés savantes, 248, 315.
Soignies, collégiale St-Vincent, 422.
Soissons (cathédrale de), 337 ; — (église de St-Jean des Vignes), 330.
Sonnois (chan. Alb.), 401.
Spolète, 164.
statuaire en Belgique, 234.
statue — espagnole de la Vierge, 191 ; — de St François de Paul, 237 ; — de la Vierge, 191.
statues par Robert de Lannoy, artiste parisien ; fig., 397, 399, 400 ; — tombales des papes, 453.
Strasbourg (cathédrale de), 198.
style manuelin en Portugal, 315.
Suisse (Ch.), architecte, 65, 358, 360, 361, 362.
symboles évangéliques, 164.
symbolisme des apôtres, 366 ; — des colombes, 371 ; — du palmier, 378.

T.

tabernacles de Florence, 87 ; — « repositoires » à oculus, 309, 401-402.
tapisserie (Artemise), 311.
tapisserie de St. Saturnin de la cathédrale d'Angers (l'auteur des cartons de la), 305-306.
taques de foyer, 505.
Tasserot, couvreur, 358.
tempérance (iconographie), 352, 457.
teste robbiane, 92.
théâtre (histoire du), 311.
thermes de Sens, 39.
Thibault (abbé), 66.
Thiers (J.-B.), 131, 402.
Thiery (abbé A.), 433.
Thurageau (église paroissiale de), 103.
tiares du pape, 128.
Tissot J. (*Vie du Christ*), 251.
Todi, cathédrale, 225 ; — église de la Consolazione, 325.
Tomasso Portinari, 258.
tombeau de Benoît V, 348 ; — de Benoît XII, 355 ; — du Christ, 120 ; — de Clément II, 349 ; — de Clément VII, 455 ; — de Galla Placidia, 177.

tombeaux des papes, 347.
tombes polychromées, 158, 525.
Tongres — croix-reliquaire, 98 ; — église Notre-Dame, 429.
Toscanella — église de, 159; — église Ste-Marie Majeure, 159, 161 ; — église St-Jacques, 160 ; — (église St-Pierre), 263, 267.
Toulon (églises de), 312.
Toulouse (hôtel d'Assezat), 156.
Tournai (pont des Trous), 156.
transfiguration, 363, 364.
tremblement de terre en Toscane, 87.
trésors, 17 ; — d'Antoing, 29 ; — de Dijon, 321.
Tricarico, 219.
triptyques de Bellegambe à Arras, 393.
tronc, 77.
Tunizzioni, 160.
tympan, 271.

V.

Valerianus, 160.
vandalisme, 409, 523.
Van der Goes (Hugo), 258, 495.
Van der Linden (J.), 336.
Van der Weyden (Roger), peintre, 301.
Vanvey, 486.
Varsenaere, 525.
vase doré des Catacombes, 36-37.
Vasnetzoff (Victor), peintre russe, 124-125, 232.
Vassal, sculpt., 361.
Vassaletus (marbrier), 273.
Velay (églises romanes du), 157.
Verobunus (évêque), 160.
Verone (peintures), 123.
vertus, 5 ; — iconographie des, 456 ; — théologales, 62.
Vicence (mosaïques), 35-36.
Vierge (couronnement de la), 8.
Vierge de St-Laud, 419 ; — aux cinq et aux sept glaives, 493.
Vierge et l'enfant JÉSUS (la), Van der Goes, 262.
Vierge (vie de la), 170 ; — (la sainte), 66 ; — (naissance de la), 213.
Vigouroux (F.), 330.
Villebon (château de), 135.
Villers (abbaye de), 65, 342, 436.
Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, 131, 359, 361, 561.
vitraux à Dijon, 65.
vitriers (les compagnons), à la cathédrale d'Albi, 217-219.
Vitry (église de), 328.
voile de calice, 112.
Vomecourt sur Avieres (Vosges), église, 402.
voussures, 165.

W.

Weale (James), 443.
Weber (P.), 139.
Westminster (cathédrale de), 60.
Westminster (v. Missel), 487.
Wicar, peintre, 47.
Wilpert (Mgr), 45.
Winrich de Wezel (H.), 228.

Y.

Yperman (L.), peintre, 300, 301, 302.
Yzeures (église de), 314.

ERRATA.

Page 22, 1re col., 3e ligne de la note, ajoutez : *1889, p. 382 ; 1894, p. 169*

» 148, 1re » 12e ligne, au lieu de : *par le même*, lisez : *par M. le chan. Marsaux.*

» 198, titre de la gravure, au lieu de : *cathédrale de Reims*, lisez : *cathédrale de Strasbourg.*

» 325, article : *Bulletin de la Gilde St-Thomas et St-Luc*, on a attribué par erreur à *M. le baron Jos. Bethune*, les notices sur les cathédrales d'Ély et de Ripon ; ces notices sont dues *à M. E. J. Soil.*

» 329, 2e col., 1re ligne, lisez: *Passons Villeneuve-St-Georges ; Chennevières nous fournit.....*

» » » 15e » (titre), au lieu de : *clocher*, lisez : *cloître.*

» » » 29e » au lieu de : *Clermont*, lisez : *Clamart.*

» 330, 1re col., 29e » » » » *Sarceley*, lisez : *Sarcelles.*

A la « Table des vignettes intercalées dans le texte » on a omis les titres suivants :

Lampe de la Santissima Annunziata à Florence ... ... p. 485

Plaque barbare en fer au Musée de Dijon ... ... p. 487

Inscriptions gravées sur les vêtements de statues (XVe et XVIe siècles). ... pp. 489-490

Plaque de cheminée du château de Thouars ... ... p. 491

GETTY CENTER LIBRARY